એતદ્ - ૫૭

એતદ્

જાન્યુઆરી-૧૯૮૭ વર્ષ ___ અંક : ૫૩

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ખીરાનગર, બિલ્ડીંગ બી/૬, પ્લોટ-૨૪, એસ. વી. રોડ, સાન્તાક્રૂઝ
મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર
(પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂા પચીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

જયંત પારેખ, મુંબઈ, રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ

સદ્ભાવ પ્રકાશન, નગીના પોળ, રતનપોળ, અમદાવાદ

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર સૌ. ઉષા જોશીના સરનામે કરવો

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

સૌ. ઉષા જોષી ૫૭ નૂતન સોસાયટી ફતેગંજ વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

મળસ્કું | કાનજી પટેલ

મળસ્કું.
માછલી પકડવા તત્પર સૂરજ.
તળાવમાં ઝાંખાં પ્રતિબિંબ.
ચંદ્ર ખાબકચો તળાવના દર્પણમાં.
ચિમ્પાન્ઝી જેવું પ્રાણી.
પડછા પાછળ ઊડતી સંભળાય કૂકડાના અનાજની સોનામહોરો.
જલ બની લહેરાય ઘર.
ઊડચાં જંગલ.
ગોટા જેવાં બેડાંની પાંખડીઓ પતંગિયાં થઈ ચાલી.
ઓગળી આછપની પનિહારીઓ.
કૂવો ભોંયમાંથી બહાર આવી વહેંચાઈ ગયો.
બધું વહે.
ઓગળી ચાલી ચળકતી પાંપણો.
ધસમસ આવીને ઊભું દરિયા કાંઠે.
કાંઠાના પાણીનું પાતળું પડ ઊંચકી
નેળિયામાં કોઈ જાય એમ એ બધું અંદર.
ઓગળેલી પાંપણ અંદર જઈને માછલી થઈ.
એના મોંમાંથી કૂદી આવે માછલીઓની માછલીઓ.
અને દરિયો ઊભરાયો, બધે ફેલાયો.

એના પર સેવાળનું પડ
માછની સોવનો સૂરજ સેવાળ પર માંડે કવાયત ડગ
થથરે સેવાળનું પડ
અંદર હાલતું જળ ઈંડાની જરદી જેવું સમજાય
જાડું પડ ફાટે ન ફાટે એમ
હવે ફાટ્યું
સૂરજ દરિયાના જળમાં રોપાઈ ઊતર્યો
મળ્યો માછનીઓને

જેર્ઝી કોસિન્સ્કી કૃત

'બિઈંગ ધેર' | નીતિન મહેતા

(અહીં નહીં ત્યાં ટી. વી. માં)

આપણા જમાનાની વિસંગતિ અને સમસ્યા એવી છે કે સામૂહિક માધ્યમો વધ્યાં છે. આ માધ્યમોએ વ્યક્તિને સ્વકીય સંવેદનાથી અને અન્ય માનવીઓથી દૂર કરી છે. જેટલાં વધારે પ્રત્યાયન (communication)નાં માધ્યમો તેટલો માણસ માણસથી દૂર એવો ક્રમ હવે રચાયો છે. આ માધ્યમોએ આપણી ચેતનાને કુંઠિત કરી છે. આપણી વૈચારિક, સર્જનાત્મક સંપત્તિને છીનવી છે. આપણી સ્વકીયતાનો હ્રાસ કર્યો છે. આવા કેન્દ્ર વિનાના અવકાશમાં રઝળતા માનવીનું આલેખન નર્મ-મર્મ કટાક્ષ અને 'મેટાફર'ના સજીવ વિનિયોગ દ્વારા જેર્ઝી કોસિન્સ્કી તેની નવલકથા 'બિઈંગ ધેર'માં કરે છે. ટેલિવિઝન એક વખત રોગની જેમ આપણા અસ્તિત્વમાં ઊંડે સુધી ફેલાઈ જાય ત્યારે આપણે રહેતા નથી. આપણું અસ્તિત્વ અહીં નથી રહેતું પણ તે સ્વયં જ ટી. વી. નો પડદો બની રહે છે. ટી. વી. નો પડદો આપણી જીવંતતાને જાણે પોતાનામાં સમાવી લે છે. આપણે ટી. વી. જ જાણે બની જઈએ છીએ અને આ વાસ્તવિક સંવેદનશીલ જગતથી દૂર હડસેલાઈ જઈએ છીએ. ટી. વી.માંથી આ હરતા-ફરતા, શ્વસતા જગતમાં આપણે આવીએ તો શું થાય? આપણી જાત અને જગત વચ્ચે કયા પ્રકારનો સંબંધ રચાય? અથવા સંબંધ રચાય ખરો? આવો પ્રશ્નપ્રશ્ન આ નવલકથામાં છેડાયો છે.

× × ×

૧. આપણા જીવાતા જીવનની વાસ્તવિકતાઓનો, તે જ વાસ્તવિકતાઓને વિડમ્બનાની પ્રયુક્તિ તરીકે પ્રયોજી કઈ રીતે છેદ ઉડાડવો અને આપણા અસ્તિત્વનું નવું પરિમાણ તે વડે કઈ રીતે પામવું તેની મથામણ આજની મોટાભાગની યુરોપમાં લખાતી નવલકથાઓમાં જોવા મળે છે. આપણી કહેવાતી વાસ્તવિકતા આપણી જીવાતી વાસ્તવિકતાને કઈ રીતે છિન્નભિન્ન કરી નાખે છે અને આપણી સંવેદનશૂન્યતાનો તથા આપણા સપાટ વ્યક્તિત્વનો તે દ્વારા આપણને કઈ રીતે પરિચય થતો આવે છે તે જ આલેખન તેઓને અભિપ્રેત છે. આ પ્રકારની નવલકથાઓને રેમન્ડ ફેડરમેન Sur-Fiction કહે છે. આ પ્રકારની નવલકથાઓમાં એક બાજુથી માણસની કલ્પનાશક્તિ પ્રતિબિંબિત થાય છે. નર્યો ભ્રમ કે તરંગ તો નહીં જ. આ નવલકથાકારો એક એવા જગતને આપણી પાસે તાદૃશ કરે છે કે જે વાસ્તવિકતાથી બમણું ભ્રષ્ટ થયું હોય છે. Real world which is twice removed from reality.

જીવનના અનુભવોનું યથાતથ આલેખન નવલકથામાં શક્ય નથી. કલામાત્ર અનુભવોનો નર્યો અનુવાદ નથી પણ સ્વયં જ અનુભવનું પ્રાગટ્ય રૂપ છે. તે રીતે તેમાં વાસ્તવિકતાનું આલેખન થાય તે આ પ્રકારની નવલકથા લખનારા સર્જકોને મન ઇષ્ટ સ્થિતિ છે. આથી જ તેઓને મન નવલકથા એ જીવનનું પ્રતિબિંબ નથી. કૃતક વાસ્તવને નિરૂપતું દસ્તાવેજી ચિત્ર નથી. તેનું મૂલ્યાંકન સામાજિક, નૈતિક, માનસશાસ્ત્રીય, મેટાફિઝિકલ કે સસ્તા મનોરંજનાત્મક સાધન તરીકે કરવાનો તેઓ તો ઇન્કાર જ કરે છે. પોતાની રસકીય સીમામાં રહી, વાસ્તવિકતાના નવા પરિમાણો કઈ રીતે વિકસાવવા અને તે વડે જ વાસ્તવિકતાના સ્પર્શક્ષમ રૂપને કલ્પનાશક્તિથી કઈ રીતે નિરૂપવું તે પ્રગટ કરવાનો તેઓનો અભિગમ છે. આ માટે આ પ્રકારની નવલકથામાં 'મેટાફર' મહત્ત્વનો બને છે. 'મેટાફર' વસ્તુના અનંત પરિમાણો તાગવાના વિવિધ દિશાઓ તેઓ ખોલી આપે છે. 'મેટાફર' એ પ્રક્રિયા છે પરિણામ નહીં. એ અનેકાર્થમાં અન્વેષણાત્મક પ્રક્રિયા છે. Metaphor presents it's going on. આથી નવલકથાકાર જેનાથી વિશ્વનું 'દર્શન' કે 'પ્રદર્શન' કરાવે છે એ માત્ર વર્ણન નથી. કર્તાનો પણ '[illegible]' પણ કરે છે. આથી માત્ર 'description' નહીં 'construction' પણ તેને મન અગત્યનું મૂલ્ય ધરાવતી સંજ્ઞા છે.[4]

૨. 'મનના અસ્તિત્વ' એ કોસિન્સ્કીની નવલકથાઓમાં નિરૂપતો કેન્દ્રસ્થ પ્રશ્ન છે. કોસિન્સ્કી માને છે કે અનુભવન સંપૂર્ણ રૂપને કલાકાર પામી ચૂક્યો હોય તો તેને મન કલ્પનાની આવશ્યકતા જ નથી. અનુભવના આલેખનમાં માનસિક

૪. એતદ્ જાન્યુઆરી ૮૩

અંતર રાખવું જરૂરી છે. લખતાં લખતાં જ નવલકથાકાર અનુભવના રૂપને આત્મસાત કરતો જાય છે. આથી નવલકથામાં નિરૂપણ પામતો અનુભવ more lifelike હોવો જોઈએ. નહીં કે life itself ને નિરૂપતો. માનવ અસ્તિત્વ કઈ રીતે જડ ન બને અને કઈ રીતે પોતાની આગવી સંવેદનાત્મક અને સર્જનાત્મક સંપત્તિને વિરોધી પરિસ્થિતિઓમાં અકબંધ જાળવી રાખી શકે તે વસ્તુ તેની મોટાભાગની નવલકથાના કેન્દ્રમાં રહ્યું છે. સર્જકને મન મૂળ પ્રશ્ન તો છે કઈ રીતે સાચા સંવેદનશીલ માનવી બની રહેવું? પોતાની આગવી વ્યક્તિમત્તા કઈ રીતે સિદ્ધ કરવી? આપણે આપણી જાતનું માપ બીજાઓની ફૂટપટ્ટીથી તો ન લઈ શકીએ. સામૂહિક માધ્યમો, યુદ્ધો, રાજકારણ, અર્થકારણ આ બધાંને હડસેલી માણસ પોતાની પાસે આવે કઈ રીતે? આથી જ 'Steps', નામની નવલકથાને નોંધમાં કોસિન્સ્કી નોંધે છે. "Survival is a solitary experience, and acting is only possible when one does not have to feel." આખો સમય નટ બનીને જીવવું શકય છે? ટી.વી.ના પડદા પર જે આવે છે તેને અસ્તિત્વનું સત્ય સ્વીકારી રોજ-બરોજની જિન્દગી જીવવા જઈએ તો શું થાય? કોસિન્સ્કી ટી. વી.નો એક નંબરનો દુશ્મન છે. અમેરિકી પ્રજા ક્રમશઃ વીડીઓની સંસ્કૃતિની નિપજ છે. શાંતચિત્તે, ઠંડા લોહીથી તે ટી.વી. જોવાનો સુષુપ્ત આનંદ માણી સંતોષ માનતી પ્રજા એક દિવસ થઈ જશે તેવો ભય લેખકને છે. ટી.વી.એ વૈચારિક તથા સંવેદનાત્મક કટોકટી ઊભી કરી છે.

કોસિન્સ્કીની આ નવલકથા એક બાજુથી સામૂહિક વર્તનને વિષય તરીકે નિરૂપે છે તો બીજી બાજુથી માણસની સંવેદનાત્મક કટોકટીને પણ નાટયાત્મકતાથી નિરૂપે છે. કોસિન્સ્કી માને છે કે રશિયન સમાજની જેમ અમેરિકન સમાજ પણ પોતાની રીતે જ સામૂહિક છે. (અમેરિકન સમાજનું રોક સંગીત જુઓ, તેની ફેશનો જુઓ, તેઓના ટી.વી.ના કાર્યક્રમો જુઓ તથા સિનેમાઓ જુઓ) આ બધાં માધ્યમો વ્યક્તિની ચેતનાનો કેવો હ્રાસ કરે છે અને માણસની સ્વકીયતા ટી.વી.ના પડદા પર કેવી શોષાઈ જાય છે તે આ નવલકથામાં દર્શાવાયું છે. સર્જકને માટે ચિંતાનો વિષય તો છે માણસ નિઃશેષપણે માણસ કઈ રીતે રહે?

'બિઇંગ ધેર'માં આખો દિવસ ટી.વી. જ જોયા કરતા અને બગીચાની સાર-સંભાળ રાખતા, ટી.વી.ના પડદા જેવા જ સંકુચિત જગતમાં જીવતા મિ. ચાન્સ નામના માણસનું હાસ્યાસ્પદ ચિત્ર કોસિન્સ્કીએ દોર્યું છે. આ દ્વારા અમેરિકાની આધુનિક જીવન પદ્ધતિ પર શિક્ષક કે સમાજસુધારક બન્યા વિના તેણે કડવો વ્યંગ કર્યો છે.

૩. 'બિઇંગ ધેર'માં મિ ચાન્સનું અનુભવ જગત ટી વી પૂરતું જ મર્યાદિત છે બાગબાની કરવી અને ટી વી જોવું આ જ તેનું જગત તેનું નામ મિ ચાન્સ પણ સૂચક છે 'ચાન્સ' શબ્દના બધા જ અર્થઘટનો અહીં અનેક પરિમાણો સાથે ક્રમશ નવલકથામાં ઊપડતા આવે છે ટી વી એ ચાન્સનો અધિષ્ઠાતા દેવ છે તેની મોટા ભાગની જિન્દગી, પૈસાદાર માણસના ઘરમાં બાગબાની કરતા વીતી છે એક દિવસ તેના માલિકનું મૃત્યુ થાય છે તે દિવસે પણ તે ટી વી જુએ છે, વકીલો તે આ ઘરમા ક્યારથી આવ્યો, કઈ રીતે આવ્યો તે જાણવા માગે છે પણ ચાન્સ પાસે પોતાની જાતને સાબિત કરવાના કોઈ પ્રમાણપત્રો નથી આખરે તે ધનિકનું ઘર તથા બગીચો છોડે છે અને વાસ્તવિક જગતમા પ્રવેશ કરે છે પછી જે જે ઘટનાઓ બને છે, જે જે પરિસ્થિતિઓ સર્જાય છે તે તેને અમેરિકી પ્રમુખપદની ગણનાના સર્વોચ્ચ પદ સુધી પહોંચાડે છે અને આખરે બધાથી કંટાળી તે ફરી પાછો બગીચાની સૃષ્ટિમા પ્રવેશ કરે છે

હવે અહીં નિરૂપાયેલા પ્રસંગોના સંદર્ભમા 'બિઇંગ ધેર' નવલકથાની સૃષ્ટિ તપાસીએ

મિ ચાન્સ સમગ્ર રીતે ટી વી વડે તેના જીવાતા જીવનમા દોરવાય છે તે બાગબાની કરતા કરતા પોતાના સર્જેલા સમયમા જ ગતિ કરે છે જેવી રીતે છોડવાઓ પોતાના નિશ્ચિત સમયમા ગતિ કરે છે તેને એક વસ્તુ જોડે સબંધ છે તે છે ટી વી ટી વી ને પોતાનો રંગ, સમય તથા પ્રકાશ છે ટી વી ની ચેનલો બદલવાથી ચાન્સ પોતાના મૂડને પણ તેની સાથે બદલી શકે છે ચાન્સ પોતે તો તદ્દન પરિમાણહીન રિક્ત અને સપાટ વ્યક્તિત્વ ધરાવતી વ્યક્તિ છે નવલકથામા ટી વી મિ ચાન્સને દોરનારું વિધાયક પરિબળ છે અને નવલકથાની રૂપરચનામા ટી વી નુ માણસ પરનું આધિપત્ય એ વિસ્તરતો 'મેટાફર' છે. 'plant' એ તેના જીવનનું સબળ પ્રતીક છે પોતે જે મકાનમા રહે છે તેની દીવાલની બીજી બાજુની જિન્દગી વિશે તેના મનમા જરા સરખુ પણ કુતુહલ નથી, તેનો માલિક પણ તેને માટે દીવાલની બીજી બાજુની વાસ્તવિકતા જેટલો જ અજાણ્યો છે ચાન્સને કોઈ ભૂતકાળ હોય તો તેની તેને ખબર નથી, કોઈ ભવિષ્ય નથી તે નર્યા શુદ્ધ વર્તમાનમા જીવે છે તેને વાચતા લખતા આવડતું નથી પોતે જે મકાનમા રહે છે તે પણ તેણે બરાબર જોયુ નથી' તેની નાનીરૂમની સૃષ્ટિ તે જ તેની વાસ્તવિકતા છે રૂમમાનું ટી વી જ જાણે તેનું અસ્તિત્વ છે.

એક દિવસ મકાન માલિકનું મૃત્યુ થાય છે તે દિવસે પણ ચાન્સ ટી વી. જોવાનું ચૂકતો નથી, તેને માટે તો બીજા માણસોનું કોઈ અસ્તિત્વ કે મૂલ્ય નથી

માત્ર ટી.વી. પર બીજાઓને જોયા કરવા અને બીજાઓ તેને ન જોઈ શકે તે કેવી જિન્દગીની કરુણતા ! જો કે ચાન્સને આનંદ થયો કે વૃદ્ધનાં મૃત્યુ પછી બીજાઓ તેને જોઈ શકશે તો ખરા. પછી વકીલો જોડે તેની મુલાકાત ગોઠવાય છે. ચાન્સ વકીલોને કહે છે તે ઘણા સમયથી અહીં રહે છે. લગભગ વૃદ્ધની કેડનું હાડકું ભાગ્યું ત્યારથી, બગીચાના છોડવાંઓ નાનાં હતાં ત્યારથી આ રૂમમાં ટી.વી. આવ્યું તે પહેલાંથી તે આ જ મકાનમાં રહે છે. વકીલ ફ્રેંકલીન તેને પૂછે છે તમે ધંધાદારી 'ગાર્ડનર' છો ? ચાન્સ જવાબ આપે છે ત્યારે તેનું અડધું શરીર બગીચાની દિશામાં ઝૂકેલું રહે છે. ચાન્સ પાસે પોતાની જાતને સાબિત કરવાના કોઈ દસ્તાવેજો નથી. જન્મનું પ્રમાણપત્ર, મોટર ચલાવવાનો પરવાનો, ચેકબુક કે દાક્તરી વીમો કે પોતાનું સરનામું સુધ્ધા નથી. તે કહે છે 'you have me. I am here. What more proof do you need.' કાગળ પર તે સહી નથી કરતો માત્ર કાગળ પર એક નજર નાંખે છે કેમ કે ટી.વી. પર બધા આમ જ કાગળ વાંચે છે. તેને ઘર છોડવું પડે છે, ઘર છોડતાં પહેલાં તે ટી.વી. જુએ છે, બગીચામાં થોડી વાર અટકે છે. અંતે રૂમની અંદરના ટી.વી.માં મકાનની, ચર્ચની, ઘરોની પ્રતિચ્છવી જુએ છે. ટી.વી. બંધ કરી બહાર નીકળે છે. The image died......ટી.વી.નો પડદો ભૂરા રંગથી ભરાઈ જાય છે. બહાર પણ તેને ટી.વી.માં જોતો હતો તેવું જ જગત દેખાય છે. જો કે લોકો તથા વસ્તુઓ તેને થોડાં મોટાં તથા ધીમી ગતિએ ચાલતા દેખાય છે. ચાન્સને બહારનું જગત અજાણ્યું લાગતું નથી. ટી.વી.માં દેખાતી વાસ્તવિકતાને તે પોતાના લોહીની વાસ્તવિકતા માને છે. અહીં સમયના દ્રાવણમાં ચાન્સને ઓગળતો અને વિસ્તરતો બતાવવામાં આવ્યો છે. સાથે સાથે સમગ્ર નવલકથામાં સમય સંકોચાતો બતાવાયો છે. ઘટનાઓ આ સમયમાં જ વિસ્તર્યા કરે છે. ટી.વી.ને કારણે ચાન્સ પરોક્ષ બન્યો છે, કશા જોડે તે તાદાત્મ્ય સાધી શકતો નથી. ઘર છોડવાની ઘટના, વૃદ્ધનું મૃત્યુ કશું જ તેની સંવેદનાને સ્પર્શી શકતું નથી. ભાષા, શારીરિક સંવેદના કે ઉત્તેજના કે સંવેદનાત્મક ક્ષણો આ બધાંથી મુક્તિ તેણે મેળવી લીધી છે, ટી.વી.માં જે કંઈ છે તેની નકલ તે કરી શકે છે. ટી.વી.થી પર બીજું જગત હોઈ શકે તેવું તે માની શકતો નથી.

ઘર છોડ્યા પછી રસ્તા પર આવતાં તે અકસ્માતનો ભોગ બને છે. આ અકસ્માત તેનું ભવિષ્ય બદલી નાખે છે. તેના જીવનમાં નવી તકો ઊભી કરે છે. અમેરિકી નાણાનિગમના પ્રમુખની તે ગાડી છે. કાયદાથી બચવા મિસિસ બેન્જામિન રેન્ડ તેને પોતાની મોટરમાં ઘરે લઈ જાય છે. પગમાં સખત વાગ્યું હોવા છતાં

ચાન્સ ગાડીમા ટીવી જુએ છે ને પોતાની શારીરિક વેદના ભૂલી જાય છે મિસિસ બેન્જામિનનો ચહેરો તેને ટીવી પર જોયેલી કોઈ નારી જેવો જ લાગે છે બન્ને વચ્ચે ઓળખાણની આપ-લે થાય છે અહી ભાષાની યોજના ધ્યાન ખેચે છે ચાન્સ મિસિસ રેન્ડના જ અડધા શબ્દો ખપમા લઈ વાતચીતનો દોર ચાલુ રાખે છે ઘર પાસે આવતા, ટીવી બધ થતા, ફરીથી ચાન્સ દર્દથી કણસે છે ત્યાર બાદ એનુ મન એકાએક ટીવીના ખાલી પડદા જેવુ બની જાય છે ડૉકટર તેને જ્યારે ઇન્જેકશન આપે છે ત્યારે ટીવી પર જે રીતે ડૉકટર ઇન્જેકશન આપે તેની સ્મૃતિ તાજી થાય છે ચાન્સ મિસિસ ઈઈને (મિસિસ બેન્જામિનનુ નામ) ત્યા રહી જાય છે ટીવી પર જે રીતે સેન્ડવીચ ખવાય તે રીતે તે ખાય છે ટીવીની અસર તેની રગેરગમા વ્યાપી ગઈ છે ટીવી પરની મુલાકાતો, વાતચીતો સવાદો તથા હાવભાવનુ નટની અદાથી તે અનુકરણ કરે છે. ચાન્સ તેની સાથે વાત કરનારની ઉક્તિઓ વાકયાશો તથા શબ્દો દોહરાવે છે આથી તે બધાને સારી રીતે સમજે છે તેવી ભ્રમણા પણ ઊભી થાય છે આ રીતે તે મિસિસ બેન્જામિનનો પ્રેમ સપાદન કરે છે મિસિસ બેન્જામિન ચાન્સને પોતાના પતિ સાથે રાત્રિભોજન લેવાનુ નિમત્રણ આપે છે ચાન્સને લાગે છે કે મિ બેન્જામિન તેને ઘર છોડવાનુ કહેશે તો? પણ તેમાં શુ? એક દિવસ તો તેણે ઘર છોડવાનુ જ છે ટીવી પર નવા કાર્યક્રમ અગે ઇંતેજારી અને કુતૂહલ વધારવામા આવે છે એમ જે થવાનુ હશે તો થશે તેને ભય નથી જે થવાનુ હશે તે તેના નિયમ પ્રમાણે થશે સાજના ખાણામા કયા પ્રકારની વર્તણૂક કરવી તે માટે ચાન્સ ધધાદારી માણસની મુલાકાતોનો ટીવીનો પ્રસગ પસદ કરે છે સાજના ખાણાના સમયે ચાન્સ તથા મિ રેન્ડ વચ્ચેની વાતચીતમા શબ્દની લક્ષણાશક્તિનો ઉત્તમ વિનિયોગ થયો છે ચાન્સ જે કઈ કહે છે તેને પ્રતીકાત્મક રીતે મિ રેન્ડ ઘટાવે છે ભાષા બે સ્તરે અહી ગતિ કરે છે ચાન્સની સાદી વાણીમા મિ રેન્ડ પ્રતીકાત્મકતા જુએ છે નવલકથાના મોટાભાગના પ્રસગોમા આ સતત પ્રયોજાતો 'મેટાફર' છે વારવાર 'બગીચા'નો અલકાર એક કોમિક તત્ત્વ ઊભુ કરવા માટે પ્રતીકાત્મક રીતે ઉપયોગમા લેવાયો છે બગીચાની વાતચીતને બધા સર્વોત્તમ 'મેટાફર' તરીકે જ જુએ છે તેથી પરિસ્થિતિની વિડમ્બના તથા વક્રતા સર્જાય છે મિ ચાન્સને માટે તો બગીચો જ સર્વસ્વ હતો તેણે બી વાવ્યા હતા, પાણી પાયુ હતુ છોડમાથી વૃક્ષો થતા તેણે જોયા હતા પણ એ બધુ તો હવે ગયુ હવે તો માત્ર ઉપલા માળા પરની ઓરડી જ રહી પણ મિ રેન્ડ તેની સાદી વાતનુ ભળતુ જ અર્થઘટન કરે છે તેમા વધારે પડતુ વાચે છે તે 'રૂમ'નો અર્થ 'સ્વર્ગ' આ જગતની

પેલો પારની જગ્યા જ માને છે. 'ઉપર જે રૂમ છે તેમાં તો મારે જવાનું છે.' મિ. રેન્ડ વૃદ્ધ છે, માંદા છે, તેથી તેનું આ કથન વ્યંજનાસભર બની રહે છે. ચાન્સ વિચારે છે કે તો પછી હું રૂમ છોડીં કયાં જઈશ ? અહીં ભાષાની રમત વિધેયાત્મક તથા નિષેધાત્મક સ્તરે થાય છે. મિ. રેન્ડ તો ગાર્ડનને પણ અગત્યનો વ્યવસાય ગણે છે તેથી તે ચાન્સને ચાઉન્સી ગાર્ડિનર તરીકે સંબોધે છે. ચાન્સને ગમે છે કેમ કે ટી.વી. પર દરેક વ્યક્તિના બે નામો હોય છે. તેના બગીચાના 'મેટાફર'ને કારણે ચાન્સ મિ. રેન્ડના ઘરમાં મહત્ત્વની વ્યક્તિ બની રહે છે. ક્રમશઃ મિસિસ રેન્ડ ચાન્સની નજીક આવતાં જાય છે. ચાન્સ તેને ઉમદા, નિખાલસ, પ્રામાણિક વ્યક્તિ લાગે છે. ચાન્સ આમ તો ટી.વી.નો પડદો જ બની રહે છે. જેમાં લોકો પોતાના હેતુઓ, ઇચ્છાઓ, સપનાંઓ જોઈ શકે. તે પોતે તો સલામત છે કેમ કે તે બીજાના સંબંધ માટેનું એક object બની રહે છે. ચાન્સના હાવભાવ, બદલાતી જતી તેના વર્તનની મુદ્રાઓ અને બગીચાનો 'મેટાફર' તેના સંપર્કમાં આવનાર દરેક વ્યક્તિને તેના પ્રતિ આકર્ષે છે તો સાથે સાથે દરેક વ્યક્તિ પોતાને અનુકૂળ લાગે તે જ અર્થઘટન ચાન્સની વાતચીતમાંથી મેળવી લે છે. આ જ ચાન્સની સિદ્ધિ છે. બીજી મજાની વાત તો એ છે કે પછીથી બધા ચાન્સની જ ભાષા બોલવા લાગે છે. મિ. રેન્ડ અમેરિકન નાણા-નિગમના પ્રમુખ છે, ફુગાવાને કારણે મંદ પડી ગયેલા અમેરિકાના અર્થતંત્રને, વ્યાપારને રાહતરૂપ થવું તે તેનું ધ્યેય છે. ફુગાવો, વધારે પડતાં કરવેરા, દમખાણો, યુદ્ધો આ બધાંથી અમેરિકાના વ્યાપારમાં મોટી મંદી પ્રવર્તે છે. તેને કઈ રીતે આધારરૂપ થવાય અને મંદી તથા ફુગાવો દૂર કરવા કઈ રીતે મદદરૂપ થવાય તે મિ. રેન્ડની ચિંતા છે. અમેરિકન અર્થતંત્રને સીધી ગાડીએ લાવવાના તેના પ્રયત્નો છે. અમેરિકન નાણાનિગમ તેનાં સલાહ-સૂચનો સ્વીકારશે તેવું તેને લાગે છે. મિ. ચાન્સ જોડે વાતચીત કરતાં કરતાં મિ. રેન્ડ પણ બાગબાનીની પરિભાષા બોલવા લાગે છે. આ 'મેટાફર' તેને ગમી ગયો છે. I Feel like a tree whose roots have come to the surface. ત્યારે ચાન્સ વિચારે છે કે અહીંના બગીચામાં તો બધાં તાજાં, મજાના ફૂલછોડ તથા વૃક્ષો છે. તેનાં મૂળિયાં ઉપર કઈ રીતે આવી જાય ? ચાન્સના સંપર્કમાં આવનાર પણ આ રીતે પોતાનું જ પ્રતિબિંબ ચાન્સમાં જોતાં જાય છે. આ રીતે નવલકથામાં વક્રતાનું તત્ત્વ ભળે છે, બીજી બાજુથી અભિધાના સ્તરે ઉચ્ચારાયેલી ભાષા બીજાઓ વડે વ્યંજનાતત્ત્વ ધારણ કરે છે તેથી ભાષા દ્વારા રચાતી ગેરસમજ, ભાષાની ભ્રષ્ટતા પણ અહીં હાસ્યાસ્પદ પરિસ્થિતિ નિર્માણ કરે છે. ચાન્સે તો ટી.વી. જોડે એકરૂપતા કેળવી લીધી છે અને બીજા લોકો ચાન્સની ભાષા જોડે

એકરૂપતા કેળવી પોતાને શક્ય લાગે તેવા અર્થઘટનો ઉપજાવી લે છે એટલે વાસ્તવિકતા અને ભાષા બે વાર ભ્રષ્ટ થાય છે અમેરિકાના પ્રમુખ મિ રેન્ડને મળવા આવવાન છે મિ રેન્ડ તો ચાન્સને તીવ્ર બુદ્ધિશક્તિ ધરાવનો માને છે તેથી કહે છે તારી ધારદાર બુદ્ધિશક્તિ પ્રમુખને રખે બતાવતો ! Nowadays, no one in close proximity to the president is allowed to have any sharp objects on his person—So don't show them your mind, Chauncey, they may take it away from you ! ચાન્સ તો આ વ્યંજનાત્મક ભાષાને અભિધાના સ્તરે જ ગ્રહણ કરે છે આથી તે તેની ટાઈપીન તથા ચાવિયો ટેબલ પર મૂકી દે છે 'mind' તથા 'sharp object'નો અર્થ ચાન્સને સમજાતો નથી અહીં બન્ને પાત્રોની ભાષા તથા કાર્ય એકબીજાને છેદે છે ચાન્સ તો અરીસામા પોતાને જુએ એમ ટી વી ને જોયા કરે છે

અમેરિકાના પ્રમુખ મિ રેન્ડને મળવા આવે છે ચાન્સ પણ મિ રેન્ડની હાજરીમા અમેરિકાના પ્રમુખને મળે છે આમ તો ટી વી પર ચાન્સે પ્રમુખને વારવાર જોયા છે પ્રમુખ જોડે તેની ઔપચારિક ઓળખાણ કરાવવામા આવે છે પ્રમુખ કહે છે મે તમારા વિષે ઘણુ સાભળ્યુ છે ચાન્સને તેનુ આશ્ચર્ય થાય છે મિ રેન્ડ તથા પ્રમુખની મોટા ભાગની વાતો ચાન્સ સમજતો નથી છતા હાવભાવ એવા કરે છે કે તે બધુ જ સમજે છે મિ રેન્ડ તો મરણોન્મુખ છે તે કહે છે મારે તો મારાથી તથા જગતથી વિખૂટુ પડવુ છે I obey pains આ ભાષા પણ ચાન્સ તો સમજતો જ નથી થોડી વાર પછી એકાએક અમેરિકાના પ્રમુખ ચાન્સને પૂછે છે હાલમા રાજ્યમા પ્રવર્તતી મદી વિશે તમે શુ માનો છો ? પ્રશ્ન સાભળી ચાન્સ થોડી વાર કપી જાય છે તેને લાગે છે કે તેના વિચારો ભીની ધરતીમાથી આચકો આપી મૂળમોતા ખેચી લેવાયા છે પોતે જાણે કે અજાણી ભૂમિમા – હવામા તરતો મૂકાયો છે તે થોડી વાર શેતરજી સામુ તાકી રહે છે પછી કહે છે બગીચામા તો દરેક ફૂલ–ઝાડને પોતપોતાના વિકાસની મોસમ હોય છે ' In a garden, he said, growth has its season There are spring and summer, but there also fall and winter And then spring and summer again As long as the roots are not severed, all is well and all will be well " વસત એ ફૂલઝાડના વિકાસની તર્યા પાનખર એ વૃક્ષોના પાદડા ખરી પડવાની ઋતુ છે એમ ચાન્સ કહે છે મૂળિયા ઊડા હોય તો ચિતા કરવાની

જરૂર નથી. ચાન્સનો આ સીધોસાદો ઉત્તર અમેરિકાના પ્રમુખને વ્યંજનાત્મક લાગે છે. પ્રમુખ તો પ્રભાવિત અને પ્રસન્ન થાય છે તથા ચાન્સના કથનને આશાવાદી ગણાવે છે. પ્રમુખ તો તેની આ બાગબાનીની પરિભાષાને અર્થતંત્રના સંદર્ભમાં જ મૂલવે છે. ચાન્સને માટે વાસ્તવિક જીવનનો આ અનુભવ છે. પોતાના વાસ્તવ જગતની વફાદારીમાંથી તેનો આ મેટાફર ઉદ્‌ભવ્યો છે કેમ કે તેનો બાગબાનીનો અનુભવ વાસ્તવિક અને જીવંત છે. બાગબાનીની ભાષા જ્યારે અર્થઘટનાત્મક બને છે ત્યારે પ્રશ્નો ઊભા થાય છે. નવલકથામાં આ મેટાફર નવું પરિમાણ ઉમેરે છે તથા ચાન્સના ભવિષ્યની ક્ષિતિજો ઉદ્‌ઘાટિત કરે છે, નવલકથાનું આ મહત્ત્વનું બિન્દુ છે. પ્રમુખનો પરિપ્રેક્ષ્ય તથા ચાન્સનો પરિપ્રેક્ષ્ય વાસ્તવિકતાનાં જુદાં જ અર્થઘટનો નિર્માણ કરે છે. બંનેની ભાષાના જુદા જ અન્વયો સાથે સાથે બંનેની માનસિક સ્થિતિને પણ દર્શાવે છે. આમ તો બંને એકબીજાની ભાષા સમજતા નથી પણ ભાષા કેવું છેતરામણું તત્ત્વ છે તેનો નિર્દેશ પણ પ્રમુખ તથા ચાન્સના તથા ચાન્સ તથા બીજી વ્યક્તિઓના સંવાદો દ્વારા ધારદાર રીતે વ્યક્ત થાય છે. બગીચો એ ચાન્સનું જ સત્ય છે. જ્યારે અમેરિકાના પ્રમુખ પ્રકૃતિ અને અર્થશાસ્ત્રનો વિલક્ષણ સમ્બન્ધ ચાન્સના મેટાફરથી જોડી આપે છે. ચાન્સ સાથેના સંવાદ જ રાતના ટી.વી.ના સંભાષણ સમયે પ્રમુખ પુનરાવર્તન કરે છે અને સમગ્ર અમેરિકામાં ચાન્સ એક myth રૂપે વ્યાપી જાય છે. નાણાનિગમની વાર્ષિક બેઠકમાં પ્રમુખ મિ. ચાન્સનું નામ બોલે છે. તે જ વાક્ય દોહરાવે છે અને સમાચાર સંસ્થાઓનું ધ્યાન એ તરફ દોરાય છે. આ રીતે ચાન્સ અમેરિકામાં જાણીતું પાત્ર બની જાય છે. અત્યાર સુધી જે પશ્ચાદ્‌માં હતું તે પ્રમુખના ઉલ્લેખ માત્રથી એકાએક આગળ આવી જાય છે. સામૂહિક માધ્યમો, છાપાં, ટી.વી. બધાં જ ચાન્સને કોઈ અતિ મહત્ત્વની વ્યક્તિ માને છે. પ્રમુખના ભાષણના અંશો અલગ-અલગ ચેનલ પરથી પ્રસારિત થાય છે અને ચાન્સ અમેરિકાની આગવી પ્રતિભા ધરાવતી બુદ્ધિશાળી વ્યક્તિ બની રહે છે. પછી તો છાપાવાળાંઓ તેની પાછળ પડે છે, રેઢિયાળ છાપાળવા સવાલોની પરંપરા ચાલે છે. એવા સમાચાર વહેતા થાય છે કે અમેરિકાના નાણાનિગમમાં મિ. રેન્ડની ખાલી પડેલી જગ્યામાં મિ. ચાન્સની નિમણૂક થાય. 'ન્યૂયોર્ક ટાઈમ્સ' તો એવી જાહેરાત જ કરી દે છે.

ટી.વી. પર ઇન્ટરવ્યૂ માટેનું નિમંત્રણ મિ. ચાન્સને મળે છે. જો કે ચાન્સને પોતાને સ્વપ્નેય ખ્યાલ ન હતો કે પોતે ટી.વી. પર આવશે. આ રીતે પોતાની ઇમેજ ટી.વી.ના પડદાની સાઈઝમાં નાની–મોટી કરવી પડશે. ટી.વી. પર આવ્યા પછી માણસ પહેલાં હતો એવો રહે છે? તે શું બદલાઈ નથી જતો?

અથવા તો કાર્યક્રમના સમયે તે શુ બહવાઈ નથી જતો ? પોતાના અસ્તિત્વનો કયો અશ તે કાર્યક્રમ પૂર્ણ થયા પછી ટીવી પર છોડી આવશે ? કાર્યક્રમ પૂર્ણ થયા પછી શુ બે ચાન્સ હશે ? એક ચાન્સ જે ટીવી જોશે અને બીજો ચાન્સ જે ટીવી પર મુલાકાત આપશે ? ટીવીના કાર્યક્રમમા ચાન્સને જરા પણ તકલીફ પડતી નથી કે કશુ અજૂગતુ લાગતુ નથી (અગત રીતે તેને ટીવી પર આવતા મુલાકાતોના કાર્યક્રમ ગમતા નથી, આવા સમયે તે ટીવી જોતો હોય તો તો ચેનલ બદલી જ નાખે) The cameras were licking up the image of his body ટેલિવિઝન પરથી તે માત્ર વ્યક્તિને દેખાડાય તેના thinkingને તો કઈ રીતે પ્રસારિત કરાય ? અને ચાન્સ તો માત્ર એક છબી તરીકે જ ટીવી પર આવશે And to him, the viewers existed only as projections of his own thought, as images ચાન્સને પોતાને તો ખબર જ નહી પડે કે લોકો કેવા હશે, તે લોકો શુ વિચારતા હશે ? કેમ કે તે તો કદી તેમને મળ્યો જ નથી આથી તે અજાણ તથા અલિપ્ત જ રહેશે

તેની ટીવીની મુલાકાતમા પણ ચાન્સ તો બાગબાનીની પરિભાષામા જ વાત કરે છે અહી બાગબાનીનો મેટાફર વિસ્તરે છે આ વાતચીત લક્ષણાના દુરુપયોગનુ ઉદાહરણ પૂરુ પાડે છે અહી સમીકરણાત્મક સ્તરે ભાષા એક પ્રયુક્તિ તરીકે પ્રયોજાય છે ભાષા દ્વારા થતી ગેરસમજો, અનર્થો, તથા વધારે પડતુ વાચી, બુદ્ધિશાળી તરીકે ખપવાની મોટા ભાગના માણસોની જે તકલીફો છે તે સરસ રીતે બાગબાનીના મેટાફર વડે પ્રતીકાત્મક ધારણ કરે છે સાથે સાથે સામૂહિક માધ્યમો કેવા ગેરરસ્તે દોરે છે તથા બુદ્ધિશાળી હોવાના કૃતક આત્મસતોષને કેવુ સતોષે છે તેનુ પણ અહી મર્માળુ આલેખન થયુ છે બાગબાનીની પરિભાષામાં થતી વાતચીત દ્વારા જાણે કે અમેરિકી અર્થતત્ર વિશે જ તે વાત કરતો હોય એવો ભ્રમ ઊભો કરવામા આવે છે ચાન્સને માટે તો બગીચો જ સત્ય છે કેમ કે તેની સાથે તેનો અનુભવાત્મક, પ્રત્યક્ષ સમ્બન્ધ છે જ્યારે મિ રેન્ડ, અમેરિકાના પ્રમુખ તથા ટીવી પર મુલાકાત લેતી વ્યક્તિ વારંવાર તેને અર્થતત્ર જોડે જોડી આપે છે ત્યારે ગાગો તેલી તથા પડિત વચ્ચે થયેલો શાસ્ત્રાર્થ યાદ આવે છે શાસ્ત્રી અને ગાગો તેલીનો સવાદ આગિક મુદ્રાથી સર્જાયો હતો તેવો અહી વાચિક મુદ્રાથી જોવા મળે છે જો કે અહી આખી પરિસ્થિતિ વ્યગાત્મક તથા વિસવાદાત્મક જ છે ।

ટીવીની મુલાકાત બાદ સમગ્ર અમેરિકામા ચાન્સ પ્રસિદ્ધિ પામે છે લોકો માટે તે ભવિષ્યનો ઉજાસ બની રહે છે સ્ત્રીઓને ચાન્સનો અવાજ ટેડ કેનેડી

કે કેરી ગ્રાન્ટ જેવો લાગે છે. ઘેલછાઓ વ્યક્ત કરતો આદર્શવાદી અથવા તો IBM - ised technocrat નથી લાગતો. ક્રમશઃ તે મિસિસ રેન્ડનો માનીતો બને છે. મિસિસ રેન્ડ ચાન્સ જોડે ગાઢ આત્મીયતા કેળવે છે. શરૂઆતમાં ચાન્સ ભાવવિહોણો, નિરપેક્ષ અને અતડો લાગતો હતો. અલબત્ત બધાંને તેના ભૂતકાળમાં રસ છે પણ કોઈની તેના વિશેની જિજ્ઞાસા સંતોષાતી નથી. મિસિસ રેન્ડ ટી.વી.ની મુલાકાત પછી તેની નજીક જાય છે ચાન્સના ખભા પર માથું ટેકવે છે. આ સમયે ચાન્સ ટી.વી. પરની આવી જ પરિસ્થિતિને સ્મરે છે. જેમાં સ્ત્રી પુરુષની નજીક જતી બતાવે, આલિંગે, ચુંબનો કરે પછીનો ભાગ ભાગ્યે જ ટી.વી. પર બતાવવામાં આવે અને દૃશ્ય બદલાઈ જાય. સ્ત્રીપુરુષના આલિંગનો તદ્દન ભૂલાઈ જાય. આવાં દૃશ્યો મિસિસ રેન્ડ નજીક આવે છે. ત્યારે ચાન્સ યાદ કરે છે. ચાન્સને સાફસફાઈ કરવાવાળો માણસ યાદ આવે છે. જ્યારે તે બાગબાનીનું કામ કરતો ત્યારે તે આવતો અને નગ્નચિત્રો બતાવતો. ચાન્સે ત્યાર બાદ હસ્તમૈથુન પણ ઘણી વાર કર્યું છે પણ તેને કશી જ શારીરિક ઉત્તેજના થતી નથી કે આનંદ પણ નથી આવતો. બાળકના જન્મની ફિલ્મ તેણે ટી.વી. પર જોઈ છે. પણ છેવટે તે બધું ભૂલાઈ જાય છે. મિસિસ રેન્ડને તો ચાન્સ જોડે નિકટતાભર્યો સહચાર માણવો છે પણ તેના ઉત્તેજનાભર્યા સ્પર્શની ચાન્સ પર કશી જ અસર થતી નથી. ચાન્સ જરાય ઉત્તેજિત થતો નથી. મિસિસ રેન્ડ આથી ડૂસકાં ભરે છે, તેની કમર ફરતો ચાન્સ હાથ વીંટાળે છે. જો કે આવો સ્પર્શ મિસિસ રેન્ડ ઝંખતા જ હતાં, તે તેને ચુંબન કરે છે. એ સમયે ચાન્સ માત્ર તેણે લગાવેલાં પ્રસાધનોની સુગંધ માણે છે. મિસિસ રેન્ડને તે ચાલુ અમેરિકન જેવો લાગતો નથી. ચાન્સ આમ તો સંવેદનહીન છે. તેના શારીરિક સ્પર્શનું પણ અવળું અર્થઘટન થાય છે.

આ રીતે છાપાંઓ તેના ફોટા છાપે છે. તેને અમેરિકાના તારણહાર તરીકે ઓળખાવે છે, પછી રાત્રિભોજનો, જુદી જુદી બેઠકો આ બધામાં તે રાજકીય કક્ષાની મહત્ત્વની વ્યક્તિ બની રહે છે. યુ. એન.માં તેનું અભિવાદન થાય છે. યુ. એન ના સચિવ તથા વિવિધ દેશોના એલચીઓ જોડે ચાન્સની ઓળખાણ થાય છે. અહીં પણ દાંભિકતા, જ્ઞાનના પ્રદર્શનનો કૃતક દેખાડો તથા વિવિધ રાજકીય, સાહિત્યિક પરિસ્થિતિઓ વિશેની ઉપરછલ્લી વાતચીતો ભદ્ર સમાજની તુચ્છતાને પ્રગટ કરે છે. દરેક દેશના એલચીઓ તેને પોતાના દેશમાં પ્રવર્તમાન રાજકીય ફિલસૂફી સમજાવે છે. સોવિયેત એલચી કહે છે આપણે રાજપુરુષોએ, વેપારીઓએ એકબીજાની નજીક આવવું જોઈએ. ચાન્સ કહે છે 'We are not' 'our chairs are almost

touching' ચાન્સ દ્વારા ઉચ્ચારાયેલું સાદું વાક્ય પણ વ્યંજનાત્મક બને છે. બધા સમજે છે ચાન્સને સાહિત્ય, કળા તથા જર્મન,' રશિયન 'ભાષાઓ ઇત્યાદિનું' ઘણું ઊંડું જ્ઞાન છે. તેની બાઘાઈ, સંમતિસૂચક હાસ્ય, મોઢા પર ટી.વી. જોવાને કારણે વારંવાર હાવભાવ ઝડપથી બદલી શકવાની શક્તિ – આ બધાં ચાન્સના વિલક્ષણ વ્યક્તિત્વનાં મહત્ત્વનાં પાસાંઓ બની રહે છે. બધા નેતાઓ દ્વારા ઉચ્ચારાતી ખુશામતખોરીની ભાષાનો વ્યંગાત્મક વિનિયોગ નવલકથામાં કરવામાં આવ્યો છે. ઘણાએ ચાન્સ વિશે ઘણું વાંચ્યું છે, સોવિયેત એલચી તેને રશિયા આવવાનું નિમંત્રણ આપે છે. આ મિલન સમારંભોમાં કૃતક શિષ્ટાચાર, સપાટ સ્તરની ભાષાયોજના, અને તે દ્વારા પ્રગટતી માર્મિક કટાક્ષશક્તિ બોલકા બન્યા વિના નવલકથાકારે ઉપસાવ્યાં છે. આ માટે નર્યા સંવાદો પાસેથી લેખકે ધાર્યું કામ લીધું છે. સંવાદોને કારણે અર્થઘટનોની બહુલતા તથા સંકુલતા ઉપસે છે અને તે દ્વારા વક્રતા પણ સિદ્ધ થતી આવે છે.

મિ. ચાન્સ કદી સમાચાર પત્રો વાંચતો નથી તે તો માત્ર ટી.વી. જુએ છે પણ તેના આ અજ્ઞાનને સંવાદદાતાઓ જ્ઞાન ગણે છે. તે પોતે તો one dimensional man છે. તેની સપાટ ભાષા જેવું જ તેનું સપાટ વ્યક્તિત્વ છે. પણ તેની સપાટ ભાષામાં જ લક્ષણા પ્રગટ થતી બધા જુએ છે. આમાં બંનેની સમજણના સામસામા છેડાઓના સ્ફોટમાંથી વ્યંગ સર્જાય છે ભાષા છેતરામણી છે તથા સંક્રાન્તિ સાધી શકવામાં કેટલી નિષ્ફળ નીવડી શકે છે તેની પ્રતીતિ આપણને થાય છે.

અમેરિકાના પ્રમુખથી લઈને બધા જ દેશના એલચીઓને આ ચાન્સ કોણ છે તે જાણવાનું કુતૂહલ છે. બધા જ તેના વિશે તપાસ આદરે છે કોઈ તેના વિશે કશું જ જાણી શકતું નથી. કશે તે છે જ નહીં. જાણે કોઈ ઉપગ્રહ ઉપરથી તે ન આવ્યો હોય? બીજી બાજુ રશિયન એલચી ચાન્સ મુત્સદ્દી, અભ્યાસી અને અગાધ જ્ઞાની છે એવી માહિતી રશિયા મોકલાવે છે. અમેરિકાના વેપાર ઉદ્યોગ ઉપરની તેની અસર વિશે પણ જણાવે છે. કેટલાક તો ચાન્સને પુસ્તક લખવાનું પણ કહે છે. એક પ્રકાશક તો તેને સારી રોયલ્ટી આપવાનું કહે છે. ચાન્સ કહે છે મને 'વાંચતાં' 'લખતાં' આવડતું નથી. તેના આ શબ્દોના અર્થો જ જુદા થાય છે. ચાન્સની પ્રામાણિકતાને કોઈ સ્વીકારવા તૈયાર નથી. આ રીતિ હાસ્ય તથા વ્યંગની સૃષ્ટિ દ્વારા આગવી જ કપોલકલ્પિતતા નવલકથામાં સર્જાય છે. ટી.વી.એ આપણને વાંચવા-લખવાથી વંચિત કર્યા તેવું ગર્ભિત સૂચન નવલકથામાં જોઈ શકાય છે. આર્થિક, રાજકીય, સામાજિક પ્રશ્નોની

ચર્ચાઓ બધા તેની સાથે કરે છે નિરાકરણ માગે છે. પાર્ટીમાં તેને એક હોમોસેક્સ્યુઅલ પણ મળે છે. તે ચાન્સને ચૂમે છે, આલિંગે છે, ચાન્સને તો કશું જ થતું નથી, તે ટી.વી.ના દૃશ્યને માત્ર યાદ કરે છે. મિસિસ રેન્ડ ચાન્સ સાથે શયન કરે છે ત્યારે પણ ચાન્સને તો કશો જ ફરક પડતો નથી, માત્ર ચાન્સ તેને જોઈ રહે છે. મિસિસ રેન્ડ અકળાય છે, રડે છે, કહે છે હું શું તને ગમતી નથી ? ઉત્તેજિત કરી શકતી નથી ? તારે શું મારી જરૂર નથી ? જવાબમાં ચાન્સ કહે છે I like to watch you ! તેને કશી શારીરિક સંવેદના થતી જ નથી. તે તો ફરીથી ટી.વી. જોવામાં ડૂબી જાય છે. ટી.વી એ જ ચાન્સની લાગણી છે, પોતાને કોઈ માનસિક ઉથલપાથલ થતી નથી. ટી.વી. જોતાં જોતાં તેણે સ્વકીયતા ગુમાવી છે, તે પોતાનામાં નહીં પણ ટી.વી.માં વસે છે. ટી.વી.ની ભાષાને તેણે પોતાના રોજિંદા વ્યવહાર માટે ઉછીની લઈ લીધી છે. ટી.વી.ના સાંકડા પડદા જેટલું જ તેનું મનોગત અને જગત મર્યાદિત છે. તેની પાસે નિજી ભાષા કે નિજી સંવેદન નથી, આમ ને આમ તેનું જીવન વ્યતીત થયા કરે છે.

ધીમે ધીમે તે પોતાને મળતા બહુમાન અને પ્રચારથી ત્રાસે છે. એક બાજુથી બધાને તેના વિશે જિજ્ઞાસા છે તો સાથે સાથે ચિંતા પણ છે. અમેરિકી કે સોવિયેત જાસૂસખાતું તેના વિશે સામાન્ય હકીકત પણ મેળવી શકતું નથી. બધાની ઊંઘ ચાન્સે હરામ કરી નાખી છે. જાણે કે તેનું આ પહેલાં કોઈ અસ્તિત્વ જ ન હતું એવું બધાને લાગે છે. રશિયન રાજદૂતને તપાસને અંતે માત્ર blank piece of paper જ મળે છે. અને તે જ ગાર્ડિનર ચાન્સીનો ભૂતકાળ છે. તેની ટી.વી.ની મુલાકાતો, તેની ભાષાયોજના, તેનાં હાવભાવ આ બધાની તપાસ માનસશાસ્ત્રીઓ તથા ભાષાશાસ્ત્રીઓ કરે છે પણ કશું જ તેના વિશે જાણી શકતા નથી. પૃથ્વી પરની કઈ જાતિ, વસ્તીનો તો જીવ છે તે કોઈ પ્રમાણી શકતું નથી. કોમ્પ્યુટર તેનું શબ્દભંડોળ તપાસે છે પણ તેનું પરિણામ કશું જ નથી આવતું. માત્ર કોરા કાગળથી વિશેષ તે કશું જ નથી. બધાને માટે તે જીવતી જાગતી અજાયબી બની રહે છે. ચાન્સનું વ્યક્તિત્વ રાજપુરુષોના મનમાં તંગદિલી, આશંકા અને ખળભળાટ મચાવે છે તથા ભય, ચિંતા અને નિર્વેદનું વાતાવરણ સર્જે છે. સમગ્ર માહિતીખાતું, ગુપ્તચર સંસ્થાના બુદ્ધિશાળીઓ આ બધા પાછળ વર્ષે લાખો ડોલરો ખર્ચાય છે પણ તેઓ ચાન્સ વિશે કોઈ પણ પ્રકારની માહિતી અમેરિકાના પ્રમુખને આપી શકતા નથી. આથી પ્રમુખ વ્યગ્ર બને છે. તેની પ્રમુખ તરીકેની વરણી કરવાનું વિચારાય છે. માણસને ભૂતકાળ હોય તો ચૂંથ્યા કરે, તેના વિશે વિતંડા થાય પણ ચાન્સ આ બધાથી મુક્ત છે.

touching' ચાન્સ દ્વારા ઉચ્ચારાયેલું સાદું વાક્ય પણ વ્યંજનાત્મક બને છે. બધા સમજે છે ચાન્સને સાહિત્ય, કળા તથા જર્મન, રશિયન ભાષાઓ ઇત્યાદિનું ઘણું ઊંડું જ્ઞાન છે. તેની બાઘાઈ, સંમતિસૂચક હાસ્ય, મોઢા પર ટી.વી. જોવાને કારણે વારંવાર હાવભાવ ઝડપથી બદલી શકવાની શક્તિ – આ બધાં ચાન્સના વિલક્ષણ વ્યક્તિત્વનાં મહત્ત્વનાં પાસાંઓ બની રહે છે. બધા નેતાઓ દ્વારા ઉચ્ચારાતી ખુશામતખોરીની ભાષાનો વ્યંગાત્મક વિનિયોગ નવલકથામાં કરવામાં આવ્યો છે. ઘણાએ ચાન્સ વિશે ઘણું વાંચ્યું છે, સોવિયેત એલચી તેને રશિયા આવવાનું નિમંત્રણ આપે છે. આ મિલન સમારંભોમાં કૃતક શિષ્ટાચાર, સપાટ સ્તરની ભાષાયોજના, અને તે દ્વારા પ્રગટતી માર્મિક કટાક્ષશક્તિ બોલકા બન્યા વિના નવલકથાકારે ઉપસાવ્યાં છે. આ માટે નર્યા સંવાદો પાસેથી લેખકે ધાર્યું કામ લીધું છે સંવાદોને કારણે અર્થઘટનોની બહુલતા તથા સંકુલતા ઉપસે છે અને તે દ્વારા વક્રતા પણ સિદ્ધ થતી આવે છે.

મિ. ચાન્સ કદી સમાચાર પત્રો વાંચતો નથી તે તો માત્ર ટી.વી. જુએ છે પણ તેના આ અજ્ઞાનને સંવાદદાતાઓ જ્ઞાન ગણે છે. તે પોતે તો one dimensional man છે. તેની સપાટ ભાષા જેવું જ તેનું સપાટ વ્યક્તિત્વ છે. પણ તેની સપાટ ભાષામાં જ લક્ષણા પ્રગટ થતી બધા જુએ છે. આમાં બંનેની સમજણના સામસામા છેડાઓના સ્ફોટમાંથી વ્યંગ સર્જાય છે. ભાષા છેતરામણી છે તથા સંક્રાન્તિ સાધી શકવામાં કેટલી નિષ્ફળ નીવડી શકે છે તેની પ્રતીતિ આપણને થાય છે.

અમેરિકાના પ્રમુખથી લઈને બધા જ દેશના એલચીઓને આ ચાન્સ કોણ છે તે જાણવાનું કુતૂહલ છે. બધા જ તેના વિશે તપાસ આદરે છે. કોઈ તેના વિશે કશું જ જાણી શકતું નથી. કશે તે છે જ નહીં. જાણે કોઈ ઉપગ્રહ ઉપરથી તે ન આવ્યો હોય ? બીજી બાજુ રશિયન એલચી ચાન્સ મુત્સદ્દી, અભ્યાસી અને અગાધ જ્ઞાની છે એવી માહિતી રશિયા મોકલાવે છે. અમેરિકાના વેપાર ઉદ્યોગ ઉપરની તેની અસર વિશે પણ જણાવે છે. કેટલાક તો ચાન્સને પુસ્તક લખવાનું પણ કહે છે. એક પ્રકાશક તો તેને સારી રોયલ્ટી આપવાનું કહે છે. ચાન્સ કહે છે મને 'વાંચતાં' 'લખતાં' આવડતું નથી. તેના આ શબ્દોના અર્થો જ જુદા થાય છે. ચાન્સની પ્રામાણિકતાને કોઈ સ્વીકારવા તૈયાર નથી. આ રીતે હાસ્ય તથા વ્યંગની સૃષ્ટિ દ્વારા આગવી જ ફેન્ટાસ્ટિકલિટી નવલકથામાં સર્જાય છે. ટી.વી.એ આપણને વાંચવા-લખવાથી વંચિત કર્યા તેવું ગર્ભિત સૂચન નવલકથામાં જોઈ શકાય છે. આર્થિક, રાજકીય, સામાજિક પ્રશ્નોની

ચર્ચાઓ બધા તેની સાથે કરે છે નિરાકરણ માગે છે. પાર્ટીમાં તેને એક હોમોસેક્સ્યુઅલ પણ મળે છે. તે ચાન્સને ચૂમે છે, આલિંગે છે, ચાન્સને તો કશું જ થતું નથી, તે ટી.વી.ના દૃશ્યને માત્ર યાદ કરે છે. મિસિસ રેન્ડ ચાન્સ સાથે શયન કરે છે ત્યારે પણ ચાન્સને તો કશો જ ફરક પડતો નથી, માત્ર ચાન્સ તેને જોઈ રહે છે. મિસિસ રેન્ડ અકળાય છે, રડે છે, કહે છે હું શું તને ગમતી નથી ? ઉત્તેજિત કરી શકતી નથી ? તારે શું મારી જરૂર નથી ? જવાબમાં ચાન્સ કહે છે I like to watch you ! તેને કશી શારીરિક સંવેદના થતી જ નથી. તે તો ફરીથી ટી.વી. જોવામાં ડૂબી જાય છે. ટી.વી એ જ ચાન્સની લાગણી છે, પોતાને કોઈ માનસિક ઉથલપાથલ થતી નથી. ટી.વી. જોતાં જોતાં તેણે સ્વકીયતા ગુમાવી છે, તે પોતાનામાં નહીં પણ ટી.વી.માં વસે છે. ટી.વી.ની ભાષાને તેણે પોતાના રોજિંદા વ્યવહાર માટે ઉછીની લઈ લીધી છે. ટી.વી.ના સાંકડા પડદા જેટલું જ તેનું મનોગત અને જગત મર્યાદિત છે. તેની પાસે નિજી ભાષા કે નિજી સંવેદન નથી, આમ ને આમ તેનું જીવન વ્યતીત થયા કરે છે.

ધીમે ધીમે તે પોતાને મળતા બહુમાન અને પ્રચારથી ત્રાસે છે. એક બાજુથી બધાને તેના વિશે જિજ્ઞાસા છે તો સાથે સાથે ચિંતા પણ છે. અમેરિકી કે સોવિયેત જાસૂસખાતું તેના વિશે સામાન્ય હકીકત પણ મેળવી શકતું નથી. બધાની ઊંઘ ચાન્સે હરામ કરી નાખી છે. જાણે કે તેનું આ પહેલાં કોઈ અસ્તિત્વ જ ન હતું એવું બધાને લાગે છે. રશિયન રાજદૂતને તપાસને અંતે માત્ર blank piece of paper જ મળે છે. અને તે જ ગાર્ડિનર ચાન્સીનો ભૂતકાળ છે. તેની ટી.વી.ની મુલાકાતો, તેની ભાષાયોજના, તેનાં હાવભાવ આ બધાની તપાસ માનસશાસ્ત્રીઓ તથા ભાષાશાસ્ત્રીઓ કરે છે પણ કશું જ તેના વિશે જાણી શકતા નથી. પૃથ્વી પરની કઈ જાતિ, વસ્તીનો તો જીવ છે તે કોઈ પ્રમાણી શકતું નથી. કોમ્પ્યુટર તેનું શબ્દભંડોળ તપાસે છે પણ તેનું પરિણામ કશું જ નથી આવતું. માત્ર કોરા કાગળથી વિશેષ તે કશું જ નથી. બધાને માટે તે જીવતી જાગતી અજાયબી બની રહે છે. ચાન્સનું વ્યક્તિત્વ રાજપુરુષોના મનમાં તંગદિલી, આશંકા અને ખળભળાટ મચાવે છે તથા ભય, ચિંતા અને નિર્વેદનું વાતાવરણ સર્જે છે. સમગ્ર માહિતીખાતું, ગુપ્તચર સંસ્થાના બુદ્ધિશાળીઓ આ બધા પાછળ વર્ષે લાખો ડોલરો ખર્ચાય છે પણ તેઓ ચાન્સ વિશે કોઈ પણ પ્રકારની માહિતી અમેરિકાના પ્રમુખને આપી શકતા નથી. આથી પ્રમુખ વ્યગ્ર બને છે. તેની પ્રમુખ તરીકેની વરણી કરવાનું વિચારાય છે. માણસને ભૂતકાળ હોય તો ચૂંથ્યા કરે, તેના વિશે વિતંડા થાય પણ ચાન્સ આ બધાથી મુક્ત છે.

નવલકથાનું અંતિમ દૃશ્ય ઘણું જ મહત્ત્વનું છે. ચાન્સ એક પાર્ટીમાં જાય છે. ઘોંઘાટિયું સંગીત, રંગબેરંગી લાઇટોના ચમકારા, નાસ્તાની ડિશો, ધૂમ ના ગ્લાસ, આ બધાથી તે અકળાય છે. પહેલી વાર તેનામાં લાગણીનો ઉદ્ભવ થાય છે. તેનાથી આ દંભ ના ચમકદમક કનાય જરૂરત નથી. તેને તો બારણું ખોલી નાસી છૂટવું છે. પોતાનું એક વ્યક્તિત્વ જાણે કે બીજાને કારે છે. ફોટો ન રંગની લાઇટના એક ઝબકારા વાદળમાંથી વીજળી ચમકતી હોય તેમ તેના પરથી પસાર થાય છે. તેણે બગીચની સહાર જોયેના. આ બધા દૃશ્યો ક્રમશઃ નિસ્તેજ થતા જાય છે. ચાન્સ સ્વર ગૂંચવાઈ જાય છે. ચાન્સી ગાર્ડનર તરીકેનું તેનું પ્રતિબિંબ લુપ્ત થઈ જાય છે. ગતિહીન બંધિયાર પાણીમાં લાકડીનો ટુકડો પડે અને માણસનું પ્રતિબિંબ ચગદાઈ વડી જાય તેમ તેનું એક વ્યક્તિત્વ પણ તેને છોડીને આગળ ચાલ્યું જાય છે. તે પાર્ટીના હોલમાંથી બહાર નીકળે છે. ઠંડી હવા તેને સ્પર્શે છે, ને બહારના બગીચામાં આવી ગયો છે. તે ફરીથી ગાર્ડનના વાતાવરણમાં મૂકાય છે. શાંત વાતાવરણ, ભીની હવા, બગીચાના વૃક્ષો, ફૂલો આ બધું જોતાં તેનું મન પરમ શાંતિ અનુભવે છે. Not a thought lifted itself from Chance's brain peace filled his chest. ચાન્સ ટીવીને કારણે જડ અને બધિર બન્યો છે પણ બગીચાના પરિવેશને બરાબર ઓળખી શક્યો છે. તેને વફાદાર રહ્યો છે. તેની પાછળ બીજા લોકોનો દંભ ખુલ્લો પડી જાય છે.

આમ બગીચાથી બગીચા સુધીની ગતિ આ નવલકથામાં છે. બન્નેના અવકાશમાં ચાન્સનું જીવન જે તેનું જીવન જ હતું તેની વચ્ચે તેને મૂકવામાં આવ્યો છે. આ નવલકથામાં એક બાજુ ટીવી સંસ્કૃતિ પર કટાક્ષ છે તો બીજી બાજુથી જગત માટેની વફાદારી પણ છે. આ રીતે ટીવી તથા ચાન્સ બન્નેની સહોપસ્થિતિમાં આપણી સંસ્કૃતિની છબી વિકસતી આપણે જોઈએ છીએ. નવલકથામાં જુદી જ જાતની આદિમતા જોવા મળે છે. અહીં ભાષાની આર્થિક યોજના તથા ટીવી અને ગાર્ડનના ટેકનિકનો વિશિષ્ટ વિનિયોગ થયો છે. કોઈ વાર આપણને એવું લાગે કે લેખક ટીવી સંસ્કૃતિનો વિરોધ કરે છે તો બીજી વાર એવું પણ થાય કે ભાષાની ચિંતાત્મક વિભાવનાઓનો ભ્રમ, આદિમ અનુભૂતિ, આદિમાનવના અનુભવોની અભિવ્યક્તિ કેટલી મર્યાદિત હતી તે પણ લેખક સૂચવતા હોય તેવું લાગે. ચાન્સ તો પોતાની TV Screen realityને વફાદાર રહે છે. આપણે જાણીએ છીએ કે ટીવી સંસ્કૃતિ ભ્રમ છે, સાચી વાસ્તવિકતા નથી. ચાન્સનો બગીચાનો અનુભવ વાસ્તવિક અને જીવંત છે પણ આ

બાગબાનીની ભાષા જ્યારે અર્થઘટનાત્મક બને છે ત્યારે પ્રશ્નો ઊભા થાય છે. ચાન્સ ટી.વી.ને કારણે પોતાની સંવેદના ગુમાવી બેઠો છે, જીવાતા જીવનથી વિખૂટો પડી ગયો છે. સ્ત્રીનો સંબંધ કે ઉષ્મા તેને મળ્યા નથી. ટી.વી.માં અંધારપટ તેમ મનમાં પણ અંધારપટ છે, આ રીતે તેની સંવેદના ઊઘડી શકી નથી. આવું હોવા છતાં માળીના મુખમાંથી ઉચ્ચારાતા શબ્દોમાંથી, બીજા લોકો જાતજાતનાં સત્યો પામે છે; એની ભાષા વ્યંજનાત્મક બને છે. આ રીતે એક બાજુથી ટી.વી. પરનો કટાક્ષ તો બીજી બાજુથી પોતાના પરિવેશ પ્રત્યેની વફાદારી આ બંને એક પાત્રમાં એક સાથે મૂકવામાં આવ્યાં છે તેથી વ્યંગની કડવાશ ધારદાર બને છે. ચાન્સની સ્વાભાવિકતાને પણ વ્યંજનાત્મકતા તરીકે વાંચવામાં આવે છે ત્યારે હાસ્યાસ્પદ કરુણ સર્જાય છે. તે ભલે ટી.વી.ને કારણે સંવેદનહીન તથા સપાટ વ્યક્તિત્વવાળો બની રહ્યો હોય પણ બીજા લોકોનો દંભ, જુઠાણું એ ખુલ્લાં પણ પાડી શકે છે. આથી અંતે જ્યારે તે આ વાસ્તવિક જગત છોડે છે ત્યારે તેને દીક્ષા પણ મળે છે. બંને જગત તેની અંદર જ એકબીજાને વિચ્છેદે છે. ટી.વી.માં જોતો હતો તે જગત અંતે છોડે છે. નૈસર્ગિકતાના સાન્નિધ્યમાં જ અંતે શાંતિ પામે છે. તેનું અજ્ઞાન અંતે શાંતિ અને સમજણ, તથા વિષાદ અને ઉદાસીનતાની તેને મળેલી દીક્ષામાં પરિણમે છે. જો કે અંતે તો તે પણ એક પ્રકારની પ્રતીતિ જ છે. જો પ્રામાણિક ન હોત તો બહારનો દંભ તેને અકળાવત નહીં. પાત્ર ભલે આ માટે સભાન ન હોય પણ નવલકથાને અંતે તેવું સૂચવાય છે ખરું.

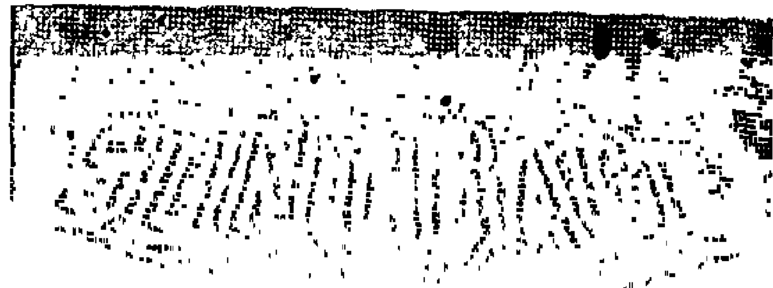
આખી નવલકથામાં ટી.વી. સંસ્કૃતિને કારણે આપણી ખાલી, પોકળ, આગલા વ્યક્તિત્વ વિનાની જિન્દગી પર ટીકાટિપ્પણ વિના લેખક કટાક્ષ કરે છે. આ માટે વ્યંગ તથા મેટાફરનો સજીવ વિનિયોગ તેમણે કર્યો છે. અહીં શૈલીની છેતરામણી સરળતા આપણા સંકુલ અને અટપટા મનને રૂપ આપે છે. લેખકે પરંપરાગત કથનાત્મકતા જ સ્વીકારી છે. સીધી સપાટ બોલાતી ભાષામાં જો આપણે વધારે પડતી ફિલસૂફી વાંચવા જઈએ તો શું થાય તેની વાત સાદી–સપાટ શૈલી દ્વારા જ લેખકે વર્ણવી છે. આખી નવલકથામાં અભિધાત્મક ભાષાનું વારંવાર બીજાઓ દ્વારા લક્ષણા અને વ્યંજનામાં રૂપાંતર થતું દર્શાવાયું છે, તેથી અર્થો બહુરૂપી બને છે. આપણી ચેતના ક્રમશઃ કેવી મરણાસન્ન બનતી આવે છે તે પણ ભાષાના ઉપયોગથી જ ચીંધવામાં આવ્યું છે. તો સાથે સાથે આપણી સંવેદના વધારે ને વધારે તીવ્ર જાગતિક માનવસંદર્ભને કઈ રીતે આત્મસાત્ કરે તે જોવાનો ઉપક્રમ પણ નવલકથાકારે રચ્યો છે. આવા જડ જગતમાં એક

જાગૃત માણસ તરીકે કેમ જીવવું તેની સમસ્યા અહીં આલેખાઈ છે. અંતે લેખક કોઈ નિષ્કર્ષ પર આવતા નથી. આ જડતાનું કોઈ નિરાકરણ આપતા નથી. તેમાં જ તેની કલાત્મકતા છે. આ નવલકથા 'સ્વ' અને 'સમૂહ' વચ્ચેના વ્યસ્ત પરિમાણને આપણી પાસે શૈલીના સંવિધાનથી રજૂ કરે છે. સામૂહિક માધ્યમોએ માણસને માણસથી કેટલો દૂર કર્યો અને તે માધ્યમ કેમ વ્યવધાન થતું આવે છે તે જ તેમણે દર્શાવ્યું છે. આ રીતે 'સ્વ'ની સ્વકીયતા કેવી રીતે ટકે તે યક્ષપ્રશ્ન અહીં રજૂ થયો છે. ટી.વી. વડે જ આપણે તો ચાન્સ તથા અન્ય લોકોની વાસ્તવિકતાનો પરિચય પામતા જઈએ છીએ. ટી.વી. દ્વારા જીવાતા જીવનની વિચ્છિન્નતાભરી ક્ષણોનો રસકીય પરિચય આપવામાં જ કળાકાર તરીકેની કોસિન્સ્કીની મહત્તા પ્રગટ થાય છે.

[નોંધ : 'Being There' નવલકથા પરથી ફિલ્મનું પણ નિર્માણ થયું છે. તેમાં સિનેમાના માધ્યમને અનુરૂપ કોસિન્સ્કીએ કેટલાક ફેરફારો કર્યા છે. ટી.વી.ની સીધી અસરનું પ્રત્યક્ષ ચિત્ર તેમાં કલાત્મકતાથી ઉપસ્યું છે તથા સાથે સાથે ચાન્સના પાત્રનું સપાટપણું તથા તેના વર્તનની નૈસર્ગિકતા પણ ફોટોગ્રાફી તથા અન્ય સિનેમેટિક ટેકનિક દ્વારા પ્રકાશિત કર્યાં છે. નવલકથા કરતાં સિનેમામાં અંત જુદો છે. ભાષાના છૂટાછવાયા, અર્થહીન ટુકડાઓ ઉચ્ચારતો ચાન્સ તેની સંવેદનહીનતાના પરિપ્રેક્ષ્યમાં જુદું જ પરિમાણ ધરાવતો તેમાં પ્રગટ થાય છે. સિનેમાની કળાના સરસ નમૂના તરીકે પણ રસિકોને આ ફિલ્મ જોવી ગમે તેવી છે.]

સંદર્ભ ૧. Literary Disruptions By Jerom Klinkowitz
૨. જયંત પારેખ જોડે ફિલ્મ જોયા પછી ચર્ચા તથા અન્ય તેમનાં સૂચનો માટે આભારી છું.

લેખક પરિચય : જેર્ઝી કોસિન્સ્કી : અમેરિકામાં વસવાટ, મૂળવતન પોલૅન્ડ, બીજા વિશ્વયુદ્ધમાં વતનથી વિખૂટાપણું. ભટકવું, નવ વર્ષની ઉમ્મરે ભયંકર શિક્ષા તેથી પાંચ વર્ષ મૂંગો થઈ ગયો. શિક્ષણ રાજનીતિના તદ્વિદ તરીકેનું. બરફ પરથી લસરવામાં નિષ્ણાત, ફોટોગ્રાફીમાં પ્રવીણ, ઘોડેસ્વારીનો શોખ, પોતાની નવલકથાઓ વિશે બોલવાની ઘણી જ ટેવ. ટી.વી. પર ઘણા કાર્યક્રમો પણ આપ્યા. તેની નવલકથા 'The painted Bird'ને તથા 'Steps'ને ફ્રેંચ બેસ્ટ ફોરેન બુકનો તથા નેશનલ બુક એવોર્ડ ક્રમશઃ મળ્યાં છે.)



TRIKAYA-MT 17 81 GUJ

અનુક્રમ

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ૫૩ નૂતન સોસાયટી ફતેગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણ સ્થાન : સુરમ્ય, નવરંગપુરા પોલીસ સ્ટેશન પાછળ, અમદાવાદ-૯.

એતદ્-૫૮

એતદ્

ફેબ્રુઆરી-૧૯૮૩ વર્ષ : ૬ અંક : ૫૮

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ખીરાનગર, બિલ્ડીંગ બી/૬, ફ્લેટ-૨૪, એસ. વી રોડ, સાન્તાક્રુઝ. મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર, (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂા. પચીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળો :

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ.

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ.

સદ્‌ભાવ પ્રકાશન, નગીના પોળ, રતનપોળ, અમદાવાદ.

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે કરવો.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

સૌ. ઉષા જોષી, ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

વિવેચનની દશા અને દિશા – ૫ | સુમન શાહ

ગુજરાતી સાહિત્ય પ્રજાના વિશાળ સમુદાયો તેમાં પ્રવેશી જ ન શકે તેવું બંધ છે. વિવેચના એ બંધિયાર સ્થિતિઓને તોડી શકે. પરન્તુ આપણા સાહિત્યકારો બંધની પરિસ્થિતિ વધુ સમયો લગી ટકે તેવી વાડાબંધી અને જૂથબંધીની રચનાઓમાંથી ઊંચા જ નથી આવતા. આ કરુણ અને દીન દશા અમુક નામો લેવાને વિશે અને અમુક નામો નહિ લેવાને વિશે સીધી જ અને સ્પષ્ટ રીતે અનુભવાય છે. નામસ્મરણ મહિમા અને નામઆભડછેટ પ્રવર્તમાન વિવેચનની દશાને સૂચવતો એક મજાનો રોગ છે–એટલે કે એની વાત કરવી રસપ્રદ છે!

મેં હમણાં ઉમાશંકર જોશીની 'સમગ્ર કવિતા'નું વિવેચન કરતું મારું એક પુસ્તક પ્રકાશિત કર્યું. એક વિવેચકે કહ્યું : ઉમાશંકર વિશે તે લખાતું હશે?! એમનામાં કાવ્યત્વ જ કયાં છે? ખરી કવિતા તો સુન્દરમ્‌માં છે. બીજા એક મૂર્ધન્ય વિવેચકે કહ્યું : હમણાંના આ બધા ઉમાશંકરને ખુશ કરવાની પ્રવૃત્તિમાં પડ્યા છે, જુઓને, સુમને પણ આખું પુસ્તક ભરીને લખ્યું! આ પુસ્તક પ્રકાશિત થાય તે પૂર્વે તેના અમુક અંશનું 'નિરીક્ષક'માં પ્રકાશન થયેલું. ઉમાશંકરના એક ઘનિષ્ટ અભ્યાસીને પણ એ અંશ સમજાયો નથી એમ સાહિત્ય પરિષદના એક મોવડીએ જાહેરમાં કહેવા માંડયું. 'નિરીક્ષક' સાથે સંકળાયેલા એક બીજા મોવડીએ કહ્યું : મને પણ આ લખાણનાં વાક્યો ભારે ભારે લાગે છે, કંઈ સમજાતું નથી. આ બીજા મોવડી ગુજરાતી સાહિત્યમાં નોંધપાત્ર એવા ગદ્યસ્વામી ગણાય છે! મેં એમને અને પેલા અભ્યાસીને રૂબરૂ મળી પૂછ્યું : જરા કહેશો, તમને કયું વાકય નથી સમજાયું? પછી તો, બને છે તેમ, ફરી જવાનું ને

હસી પડવાનું; ને તમે જે ફરિયાદો કરો તેવી બીજી ફરિયાદોની લાંબી વારતા માંડવાનું જેમ ચાલે, તેમ ચાલ્યું. ખરી વાત એ છે કે, આ પુસ્તકમાં મેં ઉમાશંકરની કવિતા અંગે શું અને કેવી રીતે કહ્યું છે તે પૂરું જોવાની લગીરેય પ્રામાણિકતા આ ધુરીણો દાખવે, તો તેઓ જે સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિઓ કરવાનો દાવો કરી રહ્યા છે તેમાં સારો એવો સુધારો થાય—એમને સમજાય કે 'સમગ્ર કવિતા' અને તેના આ વિવેચનનું અંકે કરવા જેવું તેમ જ પ્રસારિત કરવા જેવું આ છે. પણ સાહિત્યકાર-ધુરીણો તો બસની વ્યવસ્થાં કરવામાં કે ગામડાગામમાં મેળાવડો ગોઠવવામાં, પરિપત્રો કાઢવામાં, અંજલિઓ આપવાના કાર્યક્રમો યોજવામાં, ઇનામોની વેતરણો કરવામાં અને યુનિવર્સિટીની જગ્યાઓમાં 'પોતાનાં' માણસો લેવાય તેના પ્રપંચો કરવામાં જ બધી પ્રવૃત્તિ જોઈ રહ્યા છે! એમની જે કંઈ સાહિત્યપ્રીતિ છે તેને એમાં વાપરી રહ્યા છે!

અહીં પહેલા બેને 'ઉમાશંકર' વિશે લખાય તે નામનો વાંધો પડ્યો છે, તો પછીના ત્રણને 'હું' ઉમાશંકર વિશે લખું તેનો વાંધો પડ્યો છે. પાંચેય જણા મેં શું લખ્યું છે તે વાંચવાને વિશે સ્વસ્થતાપૂર્વકના ઉદાસીન છે!

વાતનું વૈચિત્ર્ય સમજવા જેવું છે: સુમન શાહ, નિરંજન ભગત કે ઉમાશંકર જોશી વિશે કે રમણલાલ જોશી વિશે લખી જ ન શકે એવો અમુક જૂથનો મત છે, તો બીજા જૂથનો મત છે કે લખે તો શું લખે? એ વિષયો તો અમારી સરહદના છે! નિરંજન ભગત આધુનિક ગુજરાતી સાહિત્યની વાત કરતો અંગ્રેજીમાં લેખ લખતા હોય, ત્યારે ઇન્દુ પુવાર સુધી એમની દૃષ્ટિ પૂગી શકે, પણ ગુલામ મોહમ્મદ શેખનું એઓ નામ પણ ન લે! આધુનિકતા પરનો પરિસંવાદ તમે કરો અને જો એમાં યશવન્ત ત્રિવેદી એક વક્તા હોય, તો અમુક વિદ્વાનો પરિસંવાદની દિશામાં ફરકે પણ નહિ!

કામ જોવું, દૃષ્ટિપૂત હોઈએ તો એનું સ્વારસ્ય જોવું, ન હોઈએ તો દૃષ્ટિ મેળવવી, ને એમ વિકસવું—એની કોઈ રીતી આ નામમૂઢતાને લીધે આપણે ત્યાં ઊપજી નથી. આ પુસ્તકનાં પ્રારમ્ભનાં પૃષ્ઠો પર મેં ઉપયોગિતાવાદીઓનાં નામ નહોતાં આપ્યાં, જ્યારે ગયા પ્રકરણમાં સિદ્ધાન્તચિન્તકોનાં તેમ જ પ્રત્યક્ષ-વિવેચન કરનારામાંથી દસનાં નામ આપ્યાં છે. બંને વખતે પત્રો મળ્યા: પહેલી વાર, એવી ફરિયાદ કરતા કે તમે આમ હવામાં ગોળીબાર શા માટે કરો છો, નામ પાડીને જ લખોને પેલાં નામો આપ્યાં તો પણ ફરિયાદ આવી કે ફલાણાને તમે વિવેચકમાં ગણો છો! નડુ કહેવાય! જેમ માત્ર પત્રચર્ચા કરનારાઓનો

આપણે ત્યાં એક વર્ગ છે તેમ ફરિયાદો ખાનગીમાં કર્યા કરનારો એક વર્ગ પણ છે. આ વર્ગ પોતાને સુજ્ઞ સમજીને જાહેર ચર્ચામાં ઉપસ્થિત થવા અંગે નાનમ અનુભવે છે—પોતાની ફરિયાદો તર્કબદ્ધ રીતે લખીને પોતાની નિસબતનો કે પ્રતિબદ્ધતાનો એઓ જાહેર પરિચય નથી કરાવતા! પોતાનું નામ છાનું રાખીને તમને નામો આપવા કહે છે! આ લોકો સાહિત્ય વિશે આમ તો નિર્મોહી છે, કહો કે સુખાળવા છે. પત્રચર્ચા કરનારા અમુક રીતે સાહિત્યમોહી છે, ભલે અમુક નામોને વિશે સુગાળવા હોય. ફરિયાદ લખીને પ્રકાશિત થતી જોવાથી એમનું સ્વાસ્થ્ય સારું રહે છે, જેવી રીતે પેલાઓનું ખાનગીમાં બોલીને વાતો વહેતી કરવાથી સારું રહે છે. સાહિત્યિક નિસબત અને પ્રતિબદ્ધતાને વિશેની આ બધી કુણ્ઠાઓ એટલા માટે નગણ્ય નથી, કે એક જાતની 'ટળપળ'ને રૂપે વિવેચનની દશાને એ અવશ્ય વણસાડે છે. નામ લેવાય કે ન લેવાય તે બંને પ્રસંગ પાછળના તાત્ત્વિક હેતુને ધ્યાનમાં લેવામાં આવે, તો બધું સમજાઈ જતું હોય છે. પણ નામ નીચેનું જોવાની આપણામાંના ઘણાને ટેવ નથી, તો મોટાભાગના ઉક્ત મૂઢતાનો ભોગ બનેલા છે.

પરિષદના પેલા મોવડી હું ઉમાશંકરની કવિતા વિશે પુસ્તક કરું ત્યારે પણ જો એમ કહી શકતા હોય કે સુમન, વિવેચનમાં આટલી બધી શ્રદ્ધા રાખવા જેવી નથી, ત્યારે મને એમની સમજ વિશે નહિ તેટલી દાનત વિશે શંકા પડે છે. ગદ્યસ્વામી લેખાતો માણસ કહે કે આ બધાં ભારે ભારે વાકયો છે ત્યારે મને એના સ્વામીત્વ વિશે નહિ પણ એની દાનત વિશે જ શંકા પડે છે. ઉમાશંકરનું અથવા અમુકનું નામ લેવાય જ નહિ કે અમુકને વિશે લખાય જ નહિ એવું માનનારાથી વિશેષ 'આત્મનેપદી અને છાપગ્રાહી' વિવેચક બીજો કયો હોય? ઉપયોગિતાવાદીઓ કંઈ ગામ બહાર નથી રહેતા! તેઓ તો આપણી વચ્ચે જ છે! હા, બધી જ વખતે તેઓને ઉપયોગિતાવાદી રહેવું, એમના એવા ધર્મને લીધે જ, પાલવે તેમ નથી હોતું. અને તેથી સમજદાર વ્યક્તિ એવાં નામો જાહેર કરવા જાય, તો, સૌ પ્રથમ તો, અતિવ્યાપ્તિ જેવા તર્કદોષનો ભોગ બન્યો છે એમ જ પુરવાર કરવાનું સહેલું બને — સત્યરૂપ હકીકત તો ક્યાંય અટવાઈ પડે.... સાતત્ય અને સમ્પૂર્તિ ઊભી કરતા, વૈયક્તિક વિશ્વ રચનારા, સાહિત્યકારો અહીં જવલ્લે જ એક-બે છે. તેથી તમારાં કોઈ નિરીક્ષણોને તમે કદી પણ વ્યાપક વિધાનોને રૂપે તો વ્યક્ત જ ન કરી શકો, એમ સમજીને ચાલવું ઘટે છે....

વિવેચન વિશેની સાહિત્યિક નિસબત અને પ્રતિબદ્ધતા, આમ, આપણે ત્યાં પૂરી દૂષિત અને દમિત છે. જેઓને વિવેચનમાં કશી શ્રદ્ધા જ ન હોય, તેમણે પોતાની એવી લાગણીને વિશે સ્પષ્ટ થઈ જવું ઘટે. જેઓને વિવેચન એક તૂત

લાગતું હોય, તેઓએ એ વાતમાં જોડાવું જ ન ઘટે—પોતાની સર્જકતાને વિશે જો બરાબર મુસ્તાક હોઈએ, તો વિવેચન વિશે પદ્દાતદ્દા બોલવાની ફુરસદ પણ મળે ખરી? સાહિત્યવિવેચન વિશે લગભગ પૂરા નિસ્પૃહી ત્રણ કવિજનોને હું જાણું છું: એક છે ગુલામ મોહમ્મદ શેખ, બીજા છે રાજેન્દ્ર શાહ અને ત્રીજા છે, રાજેન્દ્ર શુક્લ. મને જાણ છે ત્યાં સુધી, આ ત્રણેયે કદી વિવેચનવિષયક ગરબડ નથી કરી. અને પોતાની સર્જકતાને વિવેચનાથી અસ્પૃશ્ય રાખીને વિકસાવી શક્યા છે. શિવકુમાર જોષી કે લાભશંકર ઠાકર વિવેચન-વસ્તુમાં તાત્ત્વિક ભાવે કશી શ્રદ્ધા રાખવાનું નથી જોતા, પણ તટસ્થ વૃત્તિનોય રસ તો ધરાવે છે, ક્યારેક તો પોતાની જ જાણ બહાર ઝીણી વિવેચનાત્મક દૃષ્ટિનું પોતે પણ લખતા હોય છે! સુરેશ દલાલ જેવા કવિઓ, કે રઘુવીર ચૌધરી જેવા સરળ–સુબોધ સર્જકો પ્રસંગોપાત્ત વિવેચન કરે છે. એમાંયે રઘુવીર તો પોતાનાં સર્જનથી એ ક્યાંય ઓછું સરળ–સુબોધ ન બને તેની સાવધતામાં ને સાવધતામાં હંસી-મજાકની કક્ષાએ સરી પડવામાં નર્યા બિનવિવેચનાત્મક બની રહે છે. આ લોકોનાં એવા વક્તવ્યોને કે લખાણોને કોઈ ગંભીરતાથી ન લે, તો એમાંયે તેઓ પોતાની સર્જકતાનો જ વિજય જુએ છે! વિવેચન પોતાની પ્રતિભાને ભોગે પણ એક રમૂજી ઘટના બની રહે તેનો તેમને વાંધો નથી હોતો અને એવી ટીકાને વિશે તેઓ પહેલેથી જ આશાવાદી હોય છે. પોતાનું વર્તન પોતાના ધોરણે વિવેચનાત્મક છે એવી એમની પણ નમ્ર છતાં ભોળી સમજ હોય છે!

વિશ્વસાહિત્યની એક નાનકડી પોળ જેવું આ ગુજરાતી સાહિત્ય હજી તો પ્રાદેશિક સાહિત્યની સીમામાંથી પણ પૂરું છૂટયું નથી. અને એના આ બધા સર્જકો અને ધુરીણો! એનાં આ બધાં, આમ તો, મોંઘાં રતન છે એમ કટાક્ષના કાકુ વિના કહું છું—પણ એમની વિવેચન પ્રત્યેની આ વિચક્ષણ ભંગિમાને આપણે ઓળખી લેવી પડશે. કેમ કે, એ ભંગિમા પ્રગટે છે ત્યારે સર્જન ચઢિયાતું છે એવી જગજાહેર વાતને વિશેનું એક આછકલું એમા રોમેન્ટિસિઝમ ઊછળે છે અને એક જાતની આત્મઘાતક વૃત્તિ–પ્રવૃત્તિનો આવિષ્કાર થાય છે. કેમ કે, કલા-માત્ર ભારે ભીંસમાં છે એવા આ દિવસોમાં, સાહિત્યપ્રવૃત્તિને આવી રોગિષ્ઠ અવસ્થામાં રાખી મૂકતી વિવેચન અંગેની આ ટળવળ વિઘાતક નીવડવાનો ચોક્કસ સંભવ છે, એમ આપણને સમજાઈ જવું ઘટે છે. જરૂરત એ છે, કે સર્જકો પોતાની વિવેચનવિષયક નિસબતને સમજી લે અને તેનું પોતાપૂરતું એક શુદ્ધ રૂપાંતર રચી લે, તો, જેમની વિવેચનવિષયક પ્રતિબદ્ધતા જાહેર રીતે પ્રમાણી શકાઈ હોય તેવા વિવેચકો પણ પોતાની પ્રતિબદ્ધતાને ઉત્તરોત્તર સંશુદ્ધ

ફરી વિકસાવતા રહે — તેઓ નામમૂઢતાથી બચી બધું, સર્જનાત્મક વાંચે અને પેલા, સર્જકો, 'સર્જકતા' નામના અવ્યાખ્યાયિત વિભાવના આવરણમાં રાચવાને બદલે વિવેચન પણ વાંચે

મુદ્દો સર્જનવિવેચનની પ્રવૃત્તિઓને માનવચિત્તની પરસ્પરવિરુદ્ધ પ્રવૃત્તિઓ ગણાવતી અને ઠસાવતી જડ વૃત્તિ સામેનો તથા એ વૃત્તિમાંથી ફાલની, કહેવાતી સાહિત્યપ્રવૃત્તિઓ સામેનો છે. સભ્યતાના વિકાસમાં ઉપકારક સ્વરૂપે સાહિત્યનું વિ–જ્ઞાન બનવા મથતી વિવેચનપ્રવૃત્તિ સામે આપણાં આ બધાં ગરીબ અને અતાર્કિકતાના છાકથી પ્રગત એવાં મન્તવ્યો ક્યાં લગી ધર્યા કરીશું? આવી, વાડાબંધી અને જૂથબંધીને દઢાવતીબઢાવતી મૂઢતાઓનું ક્યારે નિરસન કરી શકીશું? વિવેચનને એક વિદ્યાશાખાને રૂપે વિકસાવનારાઓની આગળ આ બધું ખૂબ બાલિશ લાગે છે અને પ્રજા તરીકેની આપણી ખોડ દર્શાવી રહે છે. ધુરીણો પાસે પોતાની પુખ્તતાનું કે વિદગ્ધતાનું કશું માપ છે ખરું?

સમગ્ર 'લિટરરી સીન'નો હિસાબ કાઢી સરવૈયું આપનારા, ને એમ સૌનો નામજોગ ઇતિહાસ આપનારા વહીવંચાના માણસ તરીકે વિવેચકને જોવાની આપણને છેલ્લા ચારપાંચ દાયકાથી ટેવ પાડવામાં આવી છે. વિવેચક હોય એણે અનિવાર્યપણે સૌને વિશે લખવું જોઈએ અને એમ એક જાતની સર્વસ્પર્શીતાની પ્રતીતિ કરાવવી જોઈએ એવી જવાબદારી–ભાવના વિકસાવવામાં આવી છે. આ વાત છે તો બરાબર, પણ આવું કરવા જતાં વિવેચક વેઠ-વૈતરું કરનારો બની રહે અને ઉપયોગિતાવાદીઓની જાતભાતની ચાલોમાં નષ્ટભ્રષ્ટ થઈ જાય તેવા આપણા પ્રવર્તમાન સંજોગો છે એ ધ્યાનમાં લેવું જોઈએ.

નવલરામ એવા જમાનામાં જીવતા હતા, જ્યારે 'ભાઈ લલ્લુ'ને નાટક-ચેટકમાં ન પડવાની સીધી અને ટૂંકી સલાહ આપી શકાતી હતી. વિષ્ણુપ્રસાદે કે ઉમાશંકર જોશીએ પોતે તો બહુ જ પસંદગીપૂર્વકનું અને થોડું જ પ્રત્યક્ષ-વિવેચન લખ્યું અને ૧૯૬૦ પછીના પ્રવાહો વિશે તો પોતાના લગભગ મૌનથી જ વિવેચન કર્યું, તો એમ એમનું એવું વિવેચનાત્મક વર્તન એમની પ્રતિભાના અનુલક્ષમાં નભી શક્યું. પણ સુરેશ જોષી સામે એવા વર્તન અંગે ફરિયાદો થતી રહી છે. આજના કોઈ પણ સમકાલીન વિવેચકથી આ પ્રમાણે થઈ શકે તેવી આબોહવા જ નથી રહી. નવલરામથી પ્રારંભાયેલી આપણી પરંપરાગત વિવેચનાએ 'આદર્શ'વિવેચના ઉપરાંતની અધ્યાપકીય તેમ જ ધંધાદારી વિવેચનાની દ્વિધ દિશાઓ ખોલી હતી, પણ તે બેયનું આજે તો ન્યૂનીકરણ તેમ જ હીનીકરણ થઈ ચૂક્યું છે. જે લોકો આજે પસંદગીના લેખકો – સાહિત્યકારો – સર્જકો વિશે

વિવેચન કરે તેઓ હકીકતમાં તો વિષ્ણુપ્રસાદ, ઉમાશંકર, તેમ જ કહો કે સુરેશ જોષીની પરંપરામાં છે ! અને એ દિશા અધ્યાપકીય કે ધંધાદારી વિવેચનાથી લગીરેય ઓછી કીમતી નથી. પોતાને ગમતી થોડીક કૃતિઓ અને પોતાની આગવી સાહિત્યસમજ તેમ જ પોતાનું આગવું વિવેચનાત્મક દષ્ટિબિંદુ — એમ કોઈ પોતાપણાનો વિસ્તાર કરે, તો તેને ધ્યાનમા લેવાની તમીજની અહીં પૂરી અપેક્ષા રહે છે. પણ, ધ્યાનમાં વિષ્ણુપ્રસાદ આવે, સુરેશ જોશી નહિ; તો, પરંપરાગત વિવેચનાની ધારામાં પોતાની રીતેભાતે પ્રવૃત્ત રહેતા રમણલાલ જોશી ધ્યાનમાં ન આવે, યશવન્ત શુક્લ આવે; આધુનિક સાહિત્ય સાથે પાનું પાડનારા નિરંજન ભગત જ કહેવાય, સુમન શાહ, રાધેશ્યામ શર્મા કે ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાલાને તો 'મૈત્રીના વિવચકો'માં ખુશીથી ખપાવાય — સમયની બલિહારી કંઈક આવી છે એમ નહિ, આપણ આવુ કરવામા પૂરા પાવરધા પુરવાર થયા છીએ. બાકી સર્વસાધારણ સ્વરૂપનો આદર્શ ગણાતો વિવેચક, સરેરાશ વિવેચક, વિશિષ્ટ વિવેચક એમ એક ઉચ્ચાવચતાભરી શ્રેણી જો કોઈ સાહિત્યસમાજમાં વિવેચન કરનારાઓની ઊભી થાય, તો ત્યા વિકાસને વિશે આશાવાદી બનવાનુ સદ્ભાગ્ય અવશ્ય સાંપડી શકે છે.

પરંપરાની રીતનું વિવેચન આજે કોણ કરે છે ! નવલરામનો સર્વસાધાર[illegible] વિવેચનનો સર્વગ્રાહી આદર્શ આજે કોણ કોણ પાળે છે ! એક વાર વિવેચક[illegible] પહોચ્યા ચૂક્યા પછી પ્રત્યક્ષ વિવેચન કરવાનું છોડી દેનારાઓના એવા વર્ત[illegible] આપણ ત્યા કશુ વિરલપણુ થતું નથી. એમણે સમજફેર છોડી દીધું કે ગ[illegible] છોડી દીધું તે કોઈ જોતુ નથી [illegible] રાવળ, ધીરુભાઈ ઠાકર અને ર[illegible] શુક્લ જેવા વિવેચકો પરંપર[illegible] પ્રત્યક્ષ વિવેચનામા સારું એવા[illegible] લગી પ્રવૃત્ત હતા. આજ એ[illegible] પ્રવૃત્ત લગભગ સંકેલાઈ ગ[illegible] (સદ્ગત) મનસુખલાલ ઝવેરી[illegible] [illegible]તા રહેતો અમુક સ્વરૂપ[illegible] [illegible] શક્ય નથી. ચં. ચી. [illegible] [illegible] વાર આધુનિક સ[illegible] [illegible]ી નવી એવું આભાસી [illegible] વિવેચન કર્યાનો તોપ[illegible] છે. નગીનદાસ પારેખ જવલ્લે [illegible] લખે છે. ધી[illegible] જયન્ત પાઠક કે ઉશનસ્ પોતાન[illegible] [illegible]નની સ્થિતિ[illegible] પૂર્વક વિસ્તરવાનું પસંદ નથી [illegible] સમકાલી[illegible] સમીક્ષામા પોતાના સૂર પૂરવાનું [illegible] પંડ્યા, દિલાવરસિંહ જાડેજા, ઈશ્વર[illegible] ચંદ્રશંકર ભટ્ટ, મધુસૂદન પારેખ, રમે[illegible] કે કનુભાઈ જાની જેવાઓએ અધ્યાપકો[illegible]

આપ્યો હોત, પણ એમનો એવો રસ હવે લગભગ પ્રાસંગિક બની ગયો લાગે છે. હીરાબહેન પાઠકે અમુક વખતે વિવેચનનો ઇતિહાસ અમુક કાળ લગીનો લખ્યો તે લખ્યો! એમને ઘણી વાર અમુક આધુનિકોમાં પાઠકસાહેબની વિદ્વત્તાનાં દર્શન થતાં હોય છે એવું એ કહે છે ખરાં, પણ તેઓ કશું લખી–જોખીને કહી શકતાં નથી. એમના વૈદગ્ધ્યનો લાભ આપણી વિવેચનાને નથી મળ્યો. રામપ્રસાદ બક્ષી આધુનિક કવિતાના ઉન્મેષ વખતે ઠીક ઠીક મર્મગામી દીસેલા અને નોંધપાત્ર અવલોકનો આપતા હતા, પણ આજે જવલ્લે જ કશો અભિપ્રાય પણ આપે છે! કશાં નોંધપાત્ર પુસ્તકો કે વિવેચનગ્રંથો વિના સાહિત્ય એકેદમી, દિલ્હીની કે ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદની વિવિધ પ્રવૃત્તિઓમાં 'જીવતી કિતાબ'ની હેસિયતથી વરસોથી પ્રાણ પૂરી રહેલા યશવન્ત શુક્લ એક જમાનામાં કહે છે કે, નોંધપાત્ર સક્રિય વિવેચક હતા. હમણાં પોતાનાં જૂનાં લખાણોનો એક સંગ્રહ છપાવીને તેને 'ઉપલબ્ધિ' નામે એમણે પ્રગટ કર્યો છે; ત્યાં સુધી તો બરાબર છે કદાચ, પણ પ્રસ્તાવનામાં લખ્યું છે કે આ "'ઉપલબ્ધિ' મારી નથી, ગુજરાતી સાહિત્યની છે!" છેલ્લાં પચીસ વર્ષનું સરજાતું સાહિત્ય બિલકુલ એમની નજર આગળથી વહ્યું છે, છતાં ભાગ્યે જ એમણે એ વિશે કશો શબ્દ પણ પાડ્યો હોય. એમની વણલિખિત પ્રતિબદ્ધતાએ ગુજરાતી સાહિત્યિક વિકાસનું બધી જ વખતે ભલું કર્યું છે એમ સંખ્યાબંધ લોકો નથી માનતા એની અહીં નોંધ લેવી જોઈએ.

ગુજરાતી વિવેચન-સાહિત્યની આખી પરંપરા આમ નામશેષ થઈ ચૂકી છે તેનું કારણ એ ધારાના આ વિવેચકોની મંદતા છે અથવા કશું ન બોલીને વિવેચક તરીકે ટકી રહેવાની નિરાધાર પસંદગી છે, જિદ્દ છે ક્યારેક તો. રમણલાલ જોશી, જોકે, સર્વસાધારણ સ્વરૂપની, આદર્શ ગણાતી પરંપરાગત વિવેચનધારાના આજે તો જાણે છેલ્લા અપવાદને રૂપે પૂરા સક્રિય રહ્યા છે. નવા-જૂના સંખ્યાબંધ લોકો એમની પાસેથી પોતા વિશે બે શબ્દ સાંભળવાને આતુર છે એ તો ખરું જ, પરંતુ તેઓ પોતે પણ યશવન્ત શુક્લથી માંડીને હજી કલમ પકડતાં શીખેલા નવોદિત લેખકો વિશે લખવાની તમરતા દાખવી શકે છે એ એમનો ઉત્સાહ સાચે જ વિરલતા ગણાય આ દિવસોમાં. નોંધપાત્ર વાત તો એ છે, કે પોતાના દસ જેટલા વિવેચન-સંગ્રહોમાં એમણે ૯૫% ભાગમાં તો સમકાલીન સાહિત્યનું, ને તેય પ્રત્યક્ષ વિવેચન જ કર્યું છે. પરંપરાગત વિવેચનની સમીક્ષા કરનારે એમની આ વિવેચનસાધનાને અનિવાર્યપણે લેખામાં લેવી પડશે. *

* છેલ્લી પચીસીના, અગાઉ મેં ગણાવેલા દસ વિવેચકોની સાથે જ એમના એ કાર્યનું પરીક્ષણ કરવું રહે; પરન્તુ 'પરબ'માં એવું પરીક્ષણ હું અગાઉ કરી ગયો છું, તેથી પુનરાવર્તન ટાળું છું. એ માટે જુઓ 'પરબ', ડિસે. ૧૯૮૧માંનો મારો લેખ.

વિવેચન કરે તેઓ હકીકતમાં તો વિષ્ણુપ્રસાદ, ઉમાશંકર, તેમ જ કહો કે સુરેશ જોષીના પરંપરામાં છે! અને એ દિશા અધ્યાપકીય કે ધંધાદારી વિવેચનાથી લગીરેય ઓછી કીમતી નથી. પોતાને-ગમતી થોડીક કૃતિઓ અને પોતાની આગવી સાહિત્યસમજ તેમ જ પોતાનું આગવું વિવેચનાત્મક દષ્ટિબિંદુ — એમ કોઈ પોતાપણાના વિસ્તાર કરે, તો તેને ધ્યાનમાં લેવાની તમીજની અહીં પૂરી અપેક્ષા રહે છે. પણ, ધ્યાનમાં વિષ્ણુપ્રસાદ આવે, સુરેશ જોશી નહિ; તો, પરંપરાગત વિવેચનાની ધારામાં પોતાની રીતેભાતે પ્રવૃત્ત રહેતા રમણલાલ જોશી ધ્યાનમાં ન આવે, યશવન્ત શુક્લ આવે; આધુનિક સાહિત્ય સાથે પાનું પાડનારા નિરંજન ભગત જ કહેવાય, સુમન શાહ, રાધેશ્યામ શર્મા કે ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાલાને તો 'મૈત્રીના વિવેચકો'માં ખુશીથી ખપાવાય — સમયની બલિહારી કંઈક આવી છે એમ નહિ, આપણે આવું કરવામાં પૂરા પાવરધા પુરવાર થયા છીએ. બાકી સર્વસાધારણ સ્વરૂપનો આદર્શ ગણાતો વિવેચક, સરેરાશ વિવેચક, વિશિષ્ટ વિવેચક એમ એક ઉચ્ચાવચતાભરી શ્રેણી જો કોઈ સાહિત્યસમાજમાં વિવેચન કરનારાઓની ઊભી થાય, તો ત્યાં વિકાસને વિશે આશાવાદી બનવાનું સદ્ભાગ્ય અવશ્ય સાંપડી શકે છે.

પરંપરાની રીતનું વિવેચન આજે કોણ કરે છે? નવલરામનો સર્વસાધારણ વિવેચનના સર્વગ્રાહી આદર્શ આજે કોણ કાણ પાળે છે? એક વાર વિવેચકપદે પહોંચી ચૂક્યા પછી પ્રત્યક્ષ વિવેચન કરવાનું છોડી દેનારાઓના એવા વર્તનનું આપણે ત્યાં કશું વિશ્લેષણ થતું નથી. એમણે સમજફેર છોડી દીધું કે રુચિભેદે છોડી દીધું તે કોઈ જાણતું નથી. અનંતરાય રાવળ, ધીરુભાઈ ઠાકર અને રામપ્રસાદ શુક્લ જેવા વિવેચકો પરંપરાગત સ્વરૂપની પ્રત્યક્ષ વિવેચનામાં સારા એવા સમય લગી પ્રવૃત્ત હતા. આજ એમની સમસામયિક પ્રવૃત્તિ લગભગ સંકેલાઈ ગઈ છે. (સદ્ગત) મનસુખલાલ ઝવેરીની વિવેચનાથી થતા રહેતો અમુક સ્વરૂપનો લાભ [illegible] શક્ય નથી. ચી. ના. પટેલ પોતાને કેટલીય વાર આધુનિક સાહિત્યમાં સમજ [illegible] નથી એવું આભાસી નમ્રતા સાથે કહીને વિવેચન કર્યાનો તોલ ધારી શકે છે. નગીનદાસ પારેખ જવલ્લે જ કશું પ્રત્યક્ષ વિવેચન લખે છે. ધીરુ પરીખ, જયન્ત પાઠક કે ઉશનસે પોતાની કવિતાને ભોગે વિવેચનની દિશામાં નિસબત-પૂર્વક વિસ્તરવાનું પસંદ નથી કર્યું. બાકી એમના વડે પણ સમકાલીન સર્જનની સમીક્ષામાં પોતાના સૂર પૂરવાનું થઈ શકે એમ છે. મોહનભાઈ પટેલ, ઉપેન્દ્ર પંડ્યા, દિલાવરસિંહ જાડેજા, ઈશ્વરલાલ દવે, તખ્તસિંહ પરમાર, વિનોદ અધ્વર્યુ, ચંદ્રશંકર ભટ્ટ, મધુસૂદન પારેખ, રમેશ શુક્લ, મંજુલાલ દવે, ચિમનલાલ ત્રિવેદી કે કનુભાઈ જાની જેવાઓએ અધ્યાપકીય વિવેચનાનો પાયો વધુ મજબૂત બનાવી

આપ્યો હોત, પણ એમનો એવો રસ હવે લગભગ પ્રાસંગિક બની ગયો લાગે છે. હીરાબહેન પાઠકે અમુક વખતે વિવેચનનો ઇતિહાસ અમુક કાળ લગીનો લખ્યો તે લખ્યો! એમને ઘણી વાર અમુક આધુનિકોમાં પાઠકસાહેબની વિદ્વત્તાનાં દર્શન થતાં હોય છે એવું એ કહે છે ખરાં, પણ તેઓ કશું લખી-જોખીને કહી શકતાં નથી. એમના વૈદગ્ધ્યનો લાભ આપણી વિવેચનાને નથી મળ્યો. રામપ્રસાદ બક્ષી આધુનિક કવિતાના ઉન્મેષ વખતે ઠીક ઠીક મર્મગામી દીસેલા અને નોંધપાત્ર અવલોકનો આપતા હતા, પણ આજે જવલ્લે જ કશો અભિપ્રાય પણ આપે છે! કશા નોંધપાત્ર પુસ્તકો કે વિવેચનગ્રંથો વિના સાહિત્ય એકેડેમી, દિલ્હીની કે ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદની વિવિધ પ્રવૃત્તિઓમાં ‘જીવતી કિતાબ'ની હેસિયતથી વરસોથી પ્રાણ પૂરી રહેલા યશવન્ત શુક્લ એક જમાનામાં કહે છે કે, નોંધપાત્ર સક્રિય વિવેચક હતા. હમણાં પોતાનાં જૂનાં લખાણોનો એક સંગ્રહ છપાવીને તેને ‘ઉપલબ્ધિ' નામે એમણે પ્રગટ કર્યો છે; ત્યાં સુધી તો બરાબર છે કદાચ, પણ પ્રસ્તાવનામાં લખ્યું છે કે આ "'ઉપલબ્ધિ' મારી નથી, ગુજરાતી સાહિત્યની છે!" છેલ્લાં પચીસ વર્ષનું સરજાતું સાહિત્ય બિલકુલ એમની નજર આગળથી વહ્યું છે, છતાં ભાગ્યે જ એમણે એ વિશે કશો શબ્દ પણ પાડ્યો હોય. એમની વણલિખિત પ્રતિબદ્ધતાએ ગુજરાતી સાહિત્યિક વિકાસનું બધી જ વખતે ભલું કર્યું છે એમ સંખ્યાબંધ લોકો નથી માનતા એની અહીં નોંધ લેવી જોઈએ.

ગુજરાતી વિવેચન-સાહિત્યની આખી પરંપરા આમ નામશેષ થઈ ચૂકી છે તેનું કારણ એ ધારાના આ વિવેચકોની મંદતા છે અથવા કશું ન બોલીને વિવેચક તરીકે ટકી રહેવાની નિરાધાર પસંદગી છે, જિદ્દ છે ક્યારેક તો. રમણલાલ જોશી, જોકે, સર્વસાધારણ સ્વરૂપની, આદર્શ ગણાતી પરંપરાગત વિવેચનધારાના આજે તો જાણે છેલ્લા અપવાદને રૂપે પૂરા સક્રિય રહ્યા છે. નવા-જૂના સંખ્યાબંધ લોકો એમની પાસેથી પોતા વિશે બે શબ્દ સાંભળવાને આતુર છે એ તો ખરું જ, પરંતુ તેઓ પોતે પણ યશવન્ત શુક્લથી માંડીને હજી કલમ પકડતાં શીખેલા નવોદિત લેખકો વિશે લખવાની તત્પરતા દાખવી શકે છે એ એમનો ઉત્સાહ સાચે જ વિરલતા ગણાય આ દિવસોમાં. નોંધપાત્ર વાત તો એ છે, કે પોતાના દસ જેટલા વિવેચન-સંગ્રહોમાં એમણે ૯૫% ભાગમાં તો સમકાલીન સાહિત્યનું, ને તેય પ્રત્યક્ષ વિવેચન જ કર્યું છે. પરંપરાગત વિવેચનની સમીક્ષા કરનારે એમની આ વિવેચનસાધનાને અનિવાર્યપણે લેખામાં લેવી પડશે.*

---

* છેલ્લી પચીસીના, અગાઉ મેં ગણાવેલા દસ વિવેચકોની સાથે જ એમના એ કાર્યનું પરીક્ષણ કરવું રહે, પરન્તુ ‘પરબ' માં એવું પરીક્ષણ હું અગાઉ કરી ગયો છું, તેથી પુનરાવર્તન ટાળું છું. એ માટે જુઓ ‘પરબ', ડિસે. ૧૯૮૧માંનો મારો લેખ.

પરંપરાગત વિવેચનની આ એક જ અપવાદ ધરાવતી નામશેષ પ્રવૃત્તિનો આ વિચાર એક વધુ વિગતની અહીં જ નોંધ લેવા પ્રેરે છે, કે એ ધારામાં મધ્યકાલીન કે પ્રાચીન ગુજરાતી સાહિત્યનું, અપભ્રંશ કે પ્રાકૃતનું જે કંઈ સંશોધન-વિવેચન થતું હતું તેના તો હવે કશા વાવડ જ નથી ! કે. કા. શાસ્ત્રી કે ભોગીલાલ સાંડેસરાની, કંઈક એવું થયું કે, બિચારાઓની કશી પ્રણાલિકા જ જન્મી નહિ અને સંશોધનલક્ષી વિવેચનાનો એ આખો પ્રદેશ આજે તો ઉજ્જડ અને નધણિયાતો બની રહ્યો છે—! જેમ પરંપરાગતોને આધુનિક અને સમકાલીન સાહિત્ય વિશે બોલવા જેવું નથી લાગતું, તેમ આધુનિકોને તેમ જ સમકાલીનોને આપણા પ્રાચીન કે મધ્યકાલીન સાહિત્ય વિશે ડોકિયું કરવા જેવું પણ નથી લાગતું ! સાચે જ આપણી પરિસ્થિતિ અનેકાનેક રીતે અને ભાતે આજે 'બંધ' છે

છેલ્લી પચીસીના ઉક્ત દસ જ વિવેચકોની પ્રત્યક્ષ વિવેચનાની તપાસ હું કેમ કરવા માગું છું તે વાત હવે સુપેરે સ્પષ્ટ થઈ છે એમ માની શકાય. વિવેચનની પ્રવર્તમાન દશા વચ્ચે, દિશા-ચિંતનનો કશોક પણ સૂર એવી તપાસના પાયા પર જ પ્રગટી શકે- એવી અટકળથી ચાલવું તર્કપૂત લેખાય. આ દસ વિવેચકોને સમકાલીનોમાંની આગલી પેઢી ગણીએ, તો એવી તપાસ, શિરીષ પંચાલ, ચન્દ્રકાન્ત વ્યાસ, નીતિન મહેતા, કાન્તિ પટેલ, જયદેવ શુક્લ, ધીરેન્દ્ર મહેતા, દીપક મહેતા, નરોત્તમ પલાણ, રમણ સોની, પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ, મફત ઓઝા કે વિજય શાસ્ત્રી, નરેશ વેદ, પ્રવીણ દરજી, હેમન્ત દેસાઈ, જયન્ત ગાડીત, મણિલાલ હ. પટેલ, નટવરસિંહ પરમાર, વિનોદ જોશી, સતીષ વ્યાસ, જયન્ત વ્યાસ ને બળવંત જાની આદિ નામોથી જે કંઈ પણ સ્વરૂપે આકાર લઈ રહેલી નવી પેઢી છે તેને માટે અનેકશઃ ઉપયોગી બનશે એ વિશે શંકા નથી.

એ ક્રમમાં, સૌ પ્રથમ જોઈએ જયન્ત કોઠારીની પ્રત્યક્ષ વિવેચનાને.

(ક્રમશઃ)

'મરણટીપ'ની રચનારીતિ | રવીન્દ્ર અંધારિયા

'મરણટીપ'નું * કથાનક વિપ્રલમ્ભનો શણગાર છે. વિપ્રલમ્ભ સાહિત્યનું લીલયા-વસ્તુ આરંભથી જ રહ્યું છે. તેથી જ સાહિત્યમાં વિવિધ રંગેઢંગે તેનું નિરૂપણ થતું આવ્યું છે. પરંતુ 'મરણટીપ'માં એની નિરૂપણ–રીતિ કંઈક અભિનવ છે. માટે જ તેનું વિશ્લેષણ અભીષ્ટ છે. આપણે ત્યાં 'આધુનિકતા' સંજ્ઞા-વિશેષને લઈને બહુપરિમાણી વિચાર-વિમર્શ થઈ રહ્યો છે ત્યારે હું વિનમ્રતાથી કહીશ કે આધુનિકતાને રચનારીતિ સાથે જેટલો ઘરોબો છે તેટલો સાહિત્યનાં અન્ય ઉપાદાનો સાથે કદાચિત્ નથી. આ રચનારીતિ જ 'મરણટીપ'ને આધુનિક વિશેષણનું વિશેષ્ય બનાવે છે. લેખકે સારી પેઠે ચવાઈ ગયેલા ઇતિવૃત્તને અભિનવ વા કિંચિત્ તિર્યક રચનારીતિ થકી ચિત્તાકર્ષક બનાવ્યું છે. બેશક આ નિષ્પત્તિ માટે તેમણે કથાના ગર્ભમાં જોરદાર રીતે વલોણું તો ફેરવ્યું જ છે. સાથે સાથે કથનના બાહ્ય તેમ જ આભ્યંતર ઉભય સ્તરે પણ નિર્મમતાથી કાતર ચલાવી છે. પરિણામે 'મરણટીપ'ને કથાનો ઉન્મેષ કહી આવકારવા કરતાં કથનનો નવોન્મેષ કહી આવકારવાનું વિશેષે મુનાસીબ જણાશે.

એ ઉન્મુક્ત પ્રાકૃતિક હાસ્યમાં નૈસર્ગિકપણે ત્રીજા હાસ્યનું ઉમેરાવું, ઘોંઘાટનું વધવું ને મૂળ પ્રાકૃતિક હાસ્યનું પિત્તપર્ણ શું ખરવું, એ આ લઘુનવલનું આદ્યકથાનક છે. તદુપરાંત આ સમગ્ર વ્યાપાર પણ સાંપ્રત નથી તેથી વર્તમાને જે કંઈ વલવલાટ છે તે તો તત્કાલીન મનોશારીરિક વ્યાપારનું ઉદ્દામ પ્રત્યાવર્તન

---

* મરણટીપ : લે. માય ડિયર જયુ, પ્ર. રૂપાલી પ્રકાશન, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૭૯ : પૃષ્ઠ : ૮૬. આકાર : ક્રાઉન, મૂલ્ય : ૭=૦૦

છે. આ પ્રત્યાવર્તન ખસૂસ પ્રતિક્રિયા નથી. પરંતુ એ આક્રોશનું સુદીર્ઘ મંથન પછીનું અને પારિવારિક પર્યાવરણનાં ઉત્તેજકોથી ઉદ્દીપ્ત થયેલ વિસ્ફોટમૂલક વર્તન છે. "તમારી સાથે રહેવા કરતાં હવે અમે બાપુજી પાસે રહીશું, વતન." રળિયાતનો આ નિર્ણય ઉક્ત વર્તનનો સ્વાભાવિક પરિપાક છે. આ કોઈ ઉતાવળિયો નિર્ણય નથી. પ્રસ્તુત પૉઇન્ટ ઑફ નો રીટર્નની સ્થિતિએ પહોંચ્યા પછીનો આખરી નિર્ણય છે. બાહ્ય રીતે જોઈએ તો સમગ્ર કથાનક બે વાક્‌વર્તન વચ્ચે સમાયોજન પામ્યું છે.

"તમારી સાથે રહેવા કરતાં હવે અમે બાપુજી પાસે રહીશું, વતન." અને બીજું વાક્ય છે, "અમે તમારાથી જુદાં રહી શકીએ તેમ નથી; અમે અહીં જ રહીશું, તમારી પાસે" કથાવિન્યાસમાં રચનારીતિની અભિનવતા અત્રે ઊડીને આંખે વળગે છે. વિવેચ્ય લઘુનવલકથા I Novel છે એ ચોખવટ ચાડી ખાય છે કે એમાં લેખક પલાંઠી વાળીને નાયકનું કથાનક નિરૂપવા મથ્યા છે ને નિર્વિવાદ રીતે તેમાં તેમને સફળતા સાંપડી છે. પરંતુ નાયકનું આ સંકુલ કથાનક વાચકના ચિત્તમાં આરંભાઈ અને નિર્વહણ પામે છે ત્રાહિત પાત્ર દ્વારા. પાત્રોને જો ક્રમબદ્ધ કરવાં હોય તો આમ થઈ શકે, નાયક (હું)–નેહા–રળિયાત–ટીનુ અને અમલ અદ્યપિ નાયકના મનોશારીરિક સંપૂર્ણ જટિલ વર્તનનું પ્રેરક બળ છે નેહા, પરંતુ આ સંકુલ વર્તનને અર્થ મળે છે રળિયાતના ઉક્ત ઉભય કથન દ્વારા. અલબત્ત રળિયાતનું હૃદયપરિવર્તન (નકારથી હકાર પર્યંત ગતિ) કેટલા અંશે પ્રતીતિજનક છે તે પ્રશ્ન વિશે એકથી વધુ મંતવ્યો હોઈ શકે ને તેનો નિર્ણય રચનારીતિના વિશ્લેષક માટે અનાધિકાર ચેષ્ટા ગણાય. રચનારીતિની દૃષ્ટિએ એટલું કહી શકાય કે રળિયાતનાં ઉભય કથન માત્ર ભૌતિક મહત્ત્વ જ ધરાવતાં નથી અપિતુ તેમનું આભ્યંતરિક મહત્ત્વ પણ છે. ઉક્ત કથનદ્વય નાયકના વલવલાટને યોગ્યતમ પરિપ્રેક્ષ્યમાં (સમેન્ટિક ડાયમેન્શન) મૂકી દે છે.

સ્થૂળ દૃષ્ટિએ જોઈએ તો કથાવાચનાનો જ્યાંથી આરંભ થાય છે એટલે કે પ્રકરણ ૧ 'વિસ્ફોટ'થી, વાસ્તવમાં તે કથારંભ નથી. પરંતુ તે નાયકના ચિત્તમાં ગતકાલીન દુર્ધર્ષ ઘટનાનું તીવ્ર સ્મૃતિસંવેદન છે. યથાર્થરૂપે એ ઘટના ઘટી હોય છે 'મરણલગણ' ૨૭મા પ્રકરણમાં. ઘટનાનિરૂપણની આ રીતિને ફ્લેશબૅક પ્રયુક્તિનો સંતર્પક વિનિયોગ કહી રચનારીતિની આ ભંગિમા ઉપર ફૂલસ્ટૉપ મૂકી શકાય. પરંતુ તેને માત્ર ફ્લેશબૅક કહેવું પર્યાપ્ત નથી કારણ તેના થકી લેખકે કથાનું નૂતન પરિમાણ મુખર કર્યું છે. માટે આ રીતિની આભ્યંતરિક સંઘટનાને (ડીપ સ્ટ્રક્ચર) વિશ્લેષવાની આવશ્યકતા છે. આને બે દૃષ્ટિએ વિશ્લેષી શકાય.

[૧] પર્યાવરણનું ચિત્રાત્મક વર્ણન તપાસીને:
[૨] ભાષિક અભિવ્યંજના-પદ્ધતિ તપાસીને.

પ્રકરણ ૧ 'વિસ્ફોટ'નો આરંભ થયો છે આ વાકયથી, "સરુના વૃક્ષની ટોચે બેઠેલી દેવચકલી પર મારી નજર સ્થિર થઈ." આ વાકયનું ક્રિયાપદ સૂચક છે. તે દર્શાવે છે કે આ પૂર્વે નજર સ્થિર નથી. અર્થાત્ દેવચકલી ઉપર નજર સ્થિર થયા પૂર્વે આ નજરે ઘણું જોયું છે તથા આ નજર ઘણા ઉપર ફરી વળી છે પરંતુ તેને કયાંય સ્થિર થવાનું ઓઠીંગણ મળ્યું નથી. હવે આ નજર કયાં કયાં ફરી તે પ્રશ્ન થાય. પરંતુ તેનો ઉત્તર પ્રથમ પ્રકરણમાં મળતો નથી બલકે તેનો ઉત્તર મેળવવા પ્રકરણ ૨૭ 'મરણલગણ' સુધીનો હનુમાન ઠેકડો મારવો પડે અર્થાત્ તેનું સંધાન ૨૭મા પ્રકરણમાં મળે છે. તેનો આરંભ આ વાકયથી થયો છે, "અને સવારથી બપોર શરૂ થયો છે." આ માહોલમાં અસ્થિર નજર ભમે છે ત્યારે તેને દેખાય છે, ઘરમાં સરકતા ઉકળાટના સાપ, ઘર બનાવવાની અસફળ કોશિશ કરતો ટીનુ, સૂનમૂન રળિયાત, પ્રચંડ આક્રોશને ગળે ટૂંપો દઈ, નિજમાં ધરબી નાખી, સ્વસ્થ દેખાવાનો ડોળ કરતી રળિયાત, ત્રાંસી નજરે જોતી રળિયાત, અમલની અનુપસ્થિતિ. આ છે પારિવારિક પર્યાવરણ કે જે વિસ્ફોટ માટેની સ્વાભાવિક આબોહવા સર્જી આપે છે.

પારિવારિક પર્યાવરણ કરતાં નૈસર્ગિક હવામાન નાયકને વધુ ચેતનવંતું જણાય છે એ નિર્દેશે છે કે નાયક પોતાના પારિવારિક સદસ્યો થકી સર્વાંશે વિરક્તિ પામ્યા છે. આવા પડેલી વિરક્તિ પરત્વે તે અલબત્ત સભાન છે ને તેને પરિણામે જ જડ બની જવાની, સ્થિર બની જવાની હીન મનોવૃત્તિ તેના ઉપર પ્રભુત્વ જમાવે છે. અંતે અપેક્ષિત વિસ્ફોટ (રળિયાત ઉવાચ) થાય છે. પ્રકરણ ૧ 'વિસ્ફોટ'માં તો અહીં સુધીનું જ ચિત્ર છે. પરંતુ પ્રકરણ ૨૭ 'મરણલગણ'માં વિસ્ફોટ પછીની પરવર્તી પરિસ્થિતિનું વિશદ અને ગતિશીલ આલેખન થયું છે. આ આલેખન કથાબીજ છે. પૂર્વવર્તી પ્રકરણો આ બીજનું પલ્લવન છે. રચનારીતિનો નવોન્મેષ તો અહીં અનુભવાય છે. પૂર્વવર્તી પ્રકરણો સ્વતંત્રપણે પાઠ્ય હોવા ઉપરાંત 'મરણલગણ' પ્રકરણ સાથે તેનું સંધાન સ્થિર કરે છે. હવે પ્રશ્ન એ થાય કે આ પ્રકારની કથાસંઘટના શા માટે? 'મરણટાંપ' I Novel છે ને I Novelનો મુખ્ય તકાદો એ હોય કે તેમાં કેન્દ્રવર્તી પાત્રનું કથાનક કથિત થયું હોવું જોઈએ. તેથી લેખકે વિવેચ્ય લઘુનવલમાં નાયકના મનોજગત ઉપર ફોકસ સ્થિર કર્યું છે પરિણામે આ સંપૂર્ણ કથા ચૈતસિક ધરાતલ પર વિસ્તરે છે. તેમાં કોઈ પ્રત્યક્ષ ઘટના ઘટતી નથી માટે લેખકે ચૈતસિક

ધગતનના નવર ગી ખંડોનુ આનેખન પ્રથમ કર્યું છે ને પાછળથી આ અલગ અલગ ખડોને અખડ બનાવ્યા છે આમ કથાસઘટનામા ખડથી અખડ (ગેસ્ટાલ્ટ) તરફ ગતિ કરવાનુ બને છે આ સઘટનારીતિને કેવળ ફ્લેશબેક કહી વિવેચનકર્મની ઇતિશ્રી માની શકાય નહિ અલબત્ત આ બધા ખડો સ્મૃતિ સવેદનો છે પરતુ તે તો એક યોગ માત્ર છે વાસ્તવમા તે ખડો કથાનકનાં અનિવાર્ય અગઉપાગો છે

ભાષિક અભિવ્યજના પણ સૂચિત કરે છે કે આ માત્ર ફ્લેશબેક નથી પણ રચનારીતિનુ વૈશિષ્ટ્ય છે પ્રકરણ-૧નુ પ્રથમ વાકય વિધિવાક્ય છે ને તે પરિણામદર્શી ક્રિયાપદબધથી પૂર્ણ થાય છે જ્યારે પ્રકરણ-૨૭નો આરભ વાકયાશથી (સયુક્ત વાકયના ઉત્તરાર્ધથી) થયો છે સયોજક 'અને' પાઠકના ચિત્તમા પણ વિચાર-વલયો જન્માવી જાય છે આ વાક્ય અભિવ્યજનાની દૃષ્ટિએ જેટલુ તીવ્ર છે તેટલુ જ વાક્ય સરચનાની દૃષ્ટિએ પણ ધ્યાન ખેચનારુ છે સયોજક 'અને' પ્રયોજીને લેખકે ઊડુ નિશાન તાકયુ છે કારણ અને એ કારણે જ પ્રચ્છન્ન કથા-સૂત્રો(કથાખડો)ના સાર્થક સધાન માટેની વ્યવસ્થા ઊભી થઈ જાય છે આજકાલ જેને બુદ્ધિની કસરતનો ખેલ ગણવામા આવે છે તે રૂબીન ક્યુબિક જેવો ખેલ લેખકે અહીં રચ્યો છે ક્યુબિકમા જેમ અલગ અલગ રગોના ચોસલાની ગોઠવણી કરવાની હોય છે તેમ અહીં કથાખડો ગોઠવવાના છે ને તે સઘળા સયોજક 'અને' દ્વારા સકળાયેલા છે માટે હળવી શૈલીમા કહી શકાય કે લેખકે કથાસઘટના માટે રૂબીન ક્યુબિક રચનારીતિનો વિનિયોગ કર્યો છે

દશ્યકળામા ચિત્રકલા ને ચિત્રકળામા 'સ્ટીલ લાઇફ' ચિત્રશાની દર્શકના ચિત્તમા જે અનુભૂતિ પ્રગટાવે છે તેવી અનુભૂતિ 'મરણટીપ' તેના વાચકના ચિત્તમા પ્રગટાવે છે તેમ કહેવામા મુદ્દલ વાગ્વિલાસ નથી આ માટે કારણભૂત છે રચનારીતિનુ દ્વિતીય પરિમાણ કથનરીતિ કથનનુ સમ્મોહન આ લઘુનવલને પ્રાણ છે આ સમ્મોહનની સફળતાનુ રહસ્ય તેના ક્રિયાપ્રકરણમા છે તેને સમજવા મનોભાષાવિજ્ઞાનનો સહારો લઈએ ચાર્લ્સ જે ફિલમોરેએ ક્રિયાપદના કાર્ય અને તેમા નિહિત અર્થને આધારે ક્રિયાપદોની વિવિધ કોટિઓ (કેટેગરી) નિર્ધારિત કરી છે તદનુસાર કેટલાક ક્રિયાપદો સ્થિતિપરક હોય છે તો કેટલાક ક્રિયાપદો મનોવૈજ્ઞાનિક હોય છે વિવેચ્ય કથાના ક્રિયાપદોનો સ્થિતિપરક ક્રિયાપદો કરતા વધુ ઉપયોગ થયો છે દૃષ્ટવ્ય છે, થતુ હતું/થતુ ન હતુ/લાગતુ હતુ/થઈ હશે/ન શકવુ/બનવુ/સહન ન થવુ/સમજવુ/ફેરવાવુ/બદલાવુ/ઇત્યાદિ આ બધા ક્રિયાપદોમા

કોઈ ભૌતિક ઘટના ઘટવાનો ધ્વનિ વ્યક્ત થતો નથી બલકે તે બધાં ચૈતસિક ચહલ–પહલ સંકેત છે. ચૈતસિક ધરાતલ પર પ્રસરતા કથાનક માટે આ પ્રકારનાં ક્રિયાપદોનો સાંખ્યિકી દૃષ્ટિએ વધુ પ્રયોગ કથાપોતને સમ્મોહનકારી બનાવે છે સાથે પાઠકને ગતિરોધની ગૂંગળામણ અનુભવાવે છે. ક્યાંય કશું બનતું (ઘટતું) દૃગ્ગોચર થતું નથી ને છતાં ઘણુંબધું ઘટતું અનુભવાય છે તે પ્રકારના બેવડા અનુભવમાંથી પસાર કરનાર રચનારીતિ તરફ દુર્લક્ષ સેવી ન શકાય.

કથનનું સમ્મોહન સર્જવામાં વિવેચ્ય લઘુનવલકથાનું વિશેષણ પ્રકરણ પણ યત્કિંચિત્ યોગદાન આપે છે 'હું' પુરુષ હોવા છતાં તેમાં સ્ત્રીસુલભ લજ્જા–સંકોચનનું આરોપણ સ્પષ્ટ રીતે દૃગ્ગોચર થાય છે. નાયકને અનુભૂતિના વિષયને નામાભિધાન કરી જાહેરાત કરવાનો ઉત્સાહ નથી. પરિણામે પ્રગટ છતાં અપ્રગટ એવો રહસ્ય-રોમાંચ અનુભવાય છે. ઉ. તા–

— મેં એમની સામે ફિક્કું હસવાની કોશિશ કરી. (પૃ. ૬)
— એકાએક મારી નજર જળકુંડના તળિયે પડે છે, ત્યાં કોઈ **અજાણ્યો** છોડ અંકુરાયેલો દેખાય છે. (પૃ. ૧૪)

આમાં વિશેષણપ્રયોગ દ્રષ્ટવ્ય છે. આ વાક્યોને પૂર્વાપર સંબંધે વિચારીએ છીએ તો વિશેષણોના અર્થ મળે છે પરંતુ તે માટે સંદર્ભ સમજવાની અપેક્ષા રહે છે, લેખક સ્વયં અર્થ સ્ફુટ કરતા નથી.

શબ્દ અર્થસંક્રમણક્ષમ ત્યારે બને છે કે જ્યારે તે વાક્યમાં પ્રયોજાય છે. સામાન્ય રીતે શ્રોતાજન પણ વાક્ય થકી જ અર્થગ્રહણ કરે છે. માટે જ કોઈ પણ કૃતિની વાક્યસંરચનારીતિ તેની પ્રભાવાન્વીતિ માટે કારણભૂત બને છે. 'મરણદ્વીપ' અદ્યાપિ ૮૬ પૃષ્ઠની નવલકથા છે પણ પ્રભાવાન્વીતિની દૃષ્ટિએ ઘણી કારગત થઈ શકી છે. તેનું મુખ્ય કારણ છે વાક્યસંરચનારીતિ.

— એની આંખોમાં દેખાતી ટાઢાશ મારાથી સહન ન થઈ.
— બગીચાનાં વૃક્ષોની ઊંચાઈ થોડી વધી ગઈ હોય એમ મને લાગ્યું.

વિવેચ્ય નવલકથામાં મહદંશે કર્મણિ વાક્યરચનાનો સહારો લેવાયો છે. પ્રથમ પુરુષ એકવચન શૈલીમાં આલેખાયેલ આ કથામાં કર્તરિ પ્રયોગ કરતાં કર્મણિ પ્રયોગનો અપેક્ષાકૃત વધુ પ્રયોગ ઉલ્લેખ્ય છે. કર્તરિ પ્રયોગમાં 'હું'નું આધિપત્ય પ્રગટ થાય છે જ્યારે કર્મણિમાં હુંને સ્થાને મને, મારાથી સર્વનામોના પ્રયોગમાં 'હું'ની ગૌણતા વ્યંજિત થાય છે. I Novel હોવા છતાં નાયક કોઈ પણ ક્રિયા–પ્રતિક્રિયાનો નિયંતા નથી, તે માત્ર નિમિત્ત બને છે. એ પણ આ રચનારીતિની તિર્યકતા નિર્દેશે છે.

આ કથાનું પોત સુપેરે આલેખવા માટે સંયુક્ત વાકયરચનારીતિનો વિનિયોગ થયો છે. સંયુક્ત વાકયમાં પૂર્વવાક્ય અને ઉત્તરવાકય દ્વારા વિરોધાભાસી અવસ્થાનું સહેતુક આલેખન થયું છે.

— પવન સાથે આવતી દૂરની મીઠી સોડમ વાતાવરણમાં નવો રોમાંચ જગવતી હતી, પણ હું સ્થિર બેઠો હતો.
— મેં એની સામે જોવા માથું ઊંચું કર્યું, પણ જોઈ ન શકયો.

આ પ્રકારનાં વિરોધાભાસી કથન નાયકની હેમલેટી મનોદશાનાં સંકેતો છે.

ગદ્યભાષાનું કવિતાઈકરણ કરવાનો સભાન પ્રયત્ન 'મરણદ્વીપ'ના લેખકે કર્યો છે ને પરિણામે કેટલીક જગ્યાએ અભિવ્યંજનાની તાજગી આસ્વાદ્ય બને છે. પરંતુ પ્રશ્ન એ થાય કે ગદ્યભાષાનું કવિતાઈકરણ શા માટે? શું ગદ્યભાષાની શક્તિમર્યાદા પીછાણ્યા પછીનું આ અતિક્રમણ છે? ભારતીય સાહિત્યમાં "गद्यं कविना निकषं वदन्ति" કહેવાયું છે તેનો શો અર્થ? મારી દૃષ્ટિએ લોકપરંપરાથી રૂઢ બનેલી ભણિતિ ભંગિમાને તોડી-મરોડી કે તેમાં વિચલન કરવાથી ગદ્યને પદ્યની સંનિકટ લઈ જઈ શકાય પણ તેથી તેમાંથી ગદ્યની મૂળભૂત શક્તિ પ્રગટ ન થાય. ગદ્યની શક્તિ તો ત્યારે જ પ્રગટ થાય કે જ્યારે રૂઢ થયેલી ભણિતિ ભંગિમાનો સર્જનાત્મક વિનિયોગ થાય. અર્થાત્ એ રૂઢ ભણિતિ ભંગિમા જ નૂતન અર્થસંદર્ભોના આવિષ્કરણનું કારણ બને. શાસ્ત્રીય ભાષામાં કહું તો ગદ્યને બળકુ બનાવવામાં વિન્યાસક્રમી વાકયભંગિમા (સિન્ટેગ્મેટિક) કરતાં સહચારક્રમી વાકયભંગિમા (પેરાડિગ્મેટિક) વિશેષે ઉપકારક બને.

'મરણદ્વીપ'ની વાક્યરચનારીતિમાં સહચારક્રમી વાકયરચનારીતિનો સંતર્પક વિનિયોગ થયો છે. તેને પરિણામે કથાનકનો પ્રાકૃતિક પર્યાવરણગત અને ચૈતસિક પરિવેશગત એમ દ્વિપરિમાણી ઉઘાડ થયો છે. એટલું જ નહિ આ પ્રકારની વાકયાન્વીતિ થકી કથાપોતમાં ગૂંથાયેલ કલ્પન-પુરાકલ્પન કે ફેન્ટેસી પર સાર્થકતાનો સિક્કો લાગે છે.

પ્રથમ પ્રકરણ 'વિસ્ફોટ'ના પ્રથમ અનુચ્છેદની કેટલીક પંક્તિઓ ટાંકું છું, "પવન સાથે આવતી દૂરની મીઠી સોડમ વાતાવરણમાં નવો રોમાંચ જગવતી હતી, પણ હું સ્થિર બેઠો હતો. મારી નજરમાં જડાયેલી સ્થિરતા કદાચ મારા રોમરોમમાં પ્રસરી જશે એમ લાગતું હતું. હું આ સ્થિરતા બની જઈશ, જડ બની જઈશ, કાયમને માટે.....અને હર્ષનો એક પ્રકંપ મારા આખા શરીરને વીંધીને ચાલ્યો ગયો." પ્રસ્તુત અનુચ્છેદમાં રૂઢ થયેલી વાકયભંગિમામાં વિચલન

કરવામાં નથી આવ્યું છતાં પ્રાકૃતિક પર્યાવરણ અને ચૈતસિક પરિવેશનું વિરોધ-મૂલક સાયુજ્ય સાધી નાયકની વિહ્વળ માનસિકતાનું સંકુલ ચિત્ર દોરવામાં આવ્યું છે. તેના ગર્ભમાં રહી છે સહચારક્રમી વાક્યાવલિઓ. વાક્વિજ્ઞાન અનુસાર પ્રત્યેક વાક્યને બાહ્ય અને આભ્યંતર એમ બે સ્તર હોય છે. આ આભ્યંતર સ્તર પ્રત્યાયનનું નૂતન નિશાન તાકે છે. પ્રસ્તુત અનુચ્છેદની વાક્યાવલિઓના બાહ્યસ્તરથી આ મુજબનો અર્થબોધ થાય છે–વાતાવરણમાં નવો રોમાંચ ભરનાર પ્રસન્નતાદાયક સુગંધી સમીરણનો કોઈ પણ પ્રકારનો સંસ્પર્શ 'હું'ને થતો નથી કારણ કે હું સ્થિર બેઠો છે ત્યારે તેને બોધ થાય છે કે હું કદાચ સ્થિર બની જઈશ, જડ બની જઈશ. અલબત્ત આ બોધે તેને હર્ષાનુભૂતિ કરાવી. બાહ્યસ્તરે નકારનું હકારમાં નિર્વહણ થવું કંઈક અટપટું ભાસે છે. હવે અભ્યંતર સ્તરે અર્થપ્રતીતિ કરીએ–વાતાવરણમાં નવો રોમાંચ જગવતા સોડમયુક્ત સમીરનો કોઈ પ્રભાવ 'હું' પર થતો નથી તે દર્શાવે છે કે નાયક ચરાચર વિશ્વથી પૂર્ણરૂપેણ વિચ્છિન્ન છે પરંતુ હું સ્થિર બની જઈશ, જડ બની જઈશની લાગણી તેને ચૈતસિક ધરાતલ પર શ્વસતો દર્શાવે છે. આ અહલ્યાપણાનો બોધ તેને માટે પ્રસન્નકર છે કારણ જડ બની જવાની લાગણીને પરિણામે જ તેમનું સંપૂર્ણ શરીર હર્ષનો પ્રકંપ અનુભવે છે. અહીં લેખકે કોઈ મનોવૈજ્ઞાનિક ક્રિયાનો પ્રયોગ કર્યો નથી બલકે પરિણામદર્શી ક્રિયાપદ વાપર્યું છે. (ચાલ્યો ગયો.) આ ક્રિયા સિદ્ધ કરે છે કે નાયક માટે સામ્પ્રત જીવનના ક્રિયાકલાપો તદ્દન નિરર્થક છે, સાર્થકતા માત્ર જડ બની જવામાં છે. અત્રે વાચકના મનમાં એક પ્રશ્ન સહેજ દઈને ઊભો થશે, નાયક શા માટે જડ બની જવા ચાહે છે? આ પ્રશ્નને વધુ ધારદાર બનાવે છે ઉક્ત વાક્યનો ક્રિયાવિશેષણપદબંધનો વિચલિત પ્રયોગ. 'હું સ્થિરતા બની જઈશ, જડ બની જઈશ. કાયમને માટે...' સામાન્ય રીતે ક્રિયાપદબંધ પૂર્વે ક્રિયાવિશેષણ-પદબંધનો પ્રયોગ થતો હોય છે પરંતુ અત્રે ક્રિયાપદબંધ પછી ક્રિયાવિશેષણપદ-બંધનો પ્રયોગ થયો છે. આ પ્રયોગ અર્થવત્તા અભિવૃદ્ધ કરે છે. સમગ્ર કથયિતવ્યનો પુદ્દગળ આ પ્રકારની સહચારક્રમી વાક્યરચનારીતિ થકી જ રચાયો છે.

પ્રત્યાયનની પ્યાસ–પીડા સર્જક પાસે અભિવ્યંજનાની નૂતન તરાહોનું આવિષ્કરણ કરાવે છે. તો તેનો સૌંદર્યનિષ્ઠ પ્રબળ ભાવાવેગ અભિવ્યંજનાની નૂતન તરાહોને કલાત્મકતા બક્ષે છે. આ ઉભય પ્રકારી તકાદાને પરિણામે અભિવ્યંજનાએ સ્થૂળ તરફથી પ્રતીક પરત્વે ને પ્રતીક તરફથી કલ્પન અને કલ્પન તરફથી પુરાકલ્પન પરત્વે ગતિ કરેલી. 'મરણદ્વીપ'ના કથાપોતને સુ–દર્શન બનાવવા માટે લેખકે પ્રતીક, કલ્પન, પુરાકલ્પન તથા ફેન્ટસીનો સુપેરે વિનિયોગ કર્યો છે.

એકવેરિયમના માછલા સુખદ દામ્પત્યના પ્રતીક પેઠે, ધજાળા ડેમ ઉભયાન્ત્રથી પ્રણય વચ્ચેના શાશ્વત અવરોધના પ્રતીક લેખે, જળતુડના તળિયે અ કુરાયેલો અજાણ્યે છોડ અનુરાગની પ્રમગ્ર અનુભૂતિ માટે, અ ધકારનુ હિસ્સપશુ અવિનોપ્ય કામનાના પ્રતીક પેઠે પ્રયોજાયા છે તો 'અભિસાર' પ્રકરણમા રતિક્રીડાનુ ફોટોગ્રાફિક વૃત્તાન્ત દશ્યકલ્પનનુ આકર્ષક દૃષ્ટાંત છે રાજા નળ, દમયન્તી અને કર્કોટકનુ શરૂ થતુ પૌરાણિક આખ્યાન (પૃ ૯) ત્યારે માત્ર પૌરાણિક આખ્યાન ન રહેતા પુરાકલ્પનનો પિ ડ ધરવા લાગે છે કે જ્યારે નાયક કહે છે, 'પણ એમ કોઈને કોઈના કર્કોટક ક્યા મળે છે, રળિયાત !' ને આ પુરાકલ્પન કથયિત યને અર્થઘન બનાવે છે પૃ ૧૨ પર કે જ્યારે નાયક કહે છે, "પણ આજે તો મારે જ મારો ચહેરા લઈ ચાનવાનુ છે પણ કોઈના ફુત્કારે એના ઉપર સાનુકૂળ રેખાઓ ઉપસાવી શકાય તેમ નથી, રળિયાત" અલબત્ત કલ્પન રચનાપ્રક્રિયાની એક માગ હોય છે ને તે એ કે સ વેદનનુ અખ ડ, સ કુલ અને ઇન્દ્રિય સ વેદ્ય આલેખન લેખકે કથાસ ઘટનામા કલ્પનના વિનિયોગ માટે કમર કસી છે પર તુ કલ્પન સર્જનના ઉત્સાહના અતિરેકમા કે પ્રબળ ભાવાવેગ ટાણે પણ કથયિતવ્ય પરત્વેની સભાનતાવશ સ ઘેડાઉતાર દશ્ય વા સ્મૃતિ કલ્પન સર્જી શક્યા નથી કારણ કલ્પન માટેનુ અખ ડ સ વેદન તે વ્યક્ત કરી શક્યા નથી આલેખન સમયે તે પોતાનુ મ ત વ્ય રજૂ કરવાનુ ચૂકતા નથી પરિણામે કલ્પન ખ ડિત થઈ જાય છે પ્રકરણ–૨૪ 'વિદ્રોહ' પૃષ્ઠ ૬૯ પર ખ ડિત સ્મૃતિ કલ્પનનુ દૃષ્ટાંત ઉપલબ્ધ છે સૂર્ય સુધી સરુની વીથિકા રચાયેલ છે, સરુ ગતિ કરે છે. તેને એક છેડે નેહા દેખાય છે ને તે પણ દોડતી આવે છે આ છેડે નાયક છે નેહા મિલનોત્સુક થઈ મુઠ્ઠી વાળીને દોડે છે પર તુ સાથે જ સરુની વીથિકા પણ દોડે છે સુ દર ગતિશીલ ચિત્રમાળા રજૂ થાય છે ને ત્યા જ લેખક નિર્ણયની જાહેરાત કરી દે છે "સડસડાટ ધસ્યે આવતી સરુની હારમાળાની ગતિ એ આંતરી શકે તેમ નથી' ફરી ચિત્રાકન આર ભાઈ છે પર તુ ઉપર્યુક્ત નિર્ણય પરવર્તીવાક્યાવલિઓને નિરર્થક બનાવે છે ને સ્મૃતિ કલ્પનની કમનીય દેહયષ્ટિ પર કુઠારાઘાત પહોચાડે છે

ગીતુ માટેની વાર્તા પેઠે રજૂ થયેલ પિયુ–રાજકુમારી–કુ વરીની ફેન્ટસી સુપેરે વ્યક્ત થઈ છે આ રીતે પ્રતીક, કલ્પન, પુરાકલ્પન ને ફેન્ટસી લેખકના સૌન્દર્યનિષ્ઠ ભાવાવેગના દશ્ય પ્રમાણ છે તો રચનારીતિના અદશ્ય ઉન્મેષ પણ છે

'મરણગીપ' તેના કથયિતવ્યને કારણે નહિ પર તુ તેની રચનારીતિને કારણે સ્મૃતિજીવ્ય બની રહેશે તેમા લગીરે સ શય નથી



અનુક્રમ

માલિક–મુદ્રક પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ૫૩ નૂતન સોસાયટી ફતેગંજ, વડોદરા–૨
મુદ્રણ સ્થાન : સુરમ્ય, નવરંગપુરા પોલીસ સ્ટેશન પાછળ, અમદાવાદ–૯

એતદ્ - પ.૯

એતદ્

માર્ચ-૧૯૮૩ વર્ષ અંક : ૫

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ખીરાનગર, બિલ્ડીંગ બી/૬, ફ્લેટ-૨૪, એસ વી રોડ, શાન્તાક્રૂઝ મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂા ૫ [illegible]

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

જયંત પારેખ, મુંબઈ, રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુન્દ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ

સદ્ભાવ પ્રકાશન, નગીના પોળ, રતનપોળ, અમદાવાદ

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર સૌ ઉષા જોશીના સરનામે કરવો

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

સૌ ઉષા જોષી ૫૩ નૂતન સોસાયટી ફતેગંજ વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

ગુફાવાસ્ય ઉપનિષદ* | ઇન્દુ પુવાર

એક વખત એક વખત એક વખત
હું બેઠો હતો નદીના કિનારે
નદીના ધસમસતા પ્રવાહમાં
એક મોતી એક મોતી એક મોતી
તણાતું ગોથાં ખાતું ખખડતું આવતું આવતું જણાતું
મારામાં એક એક એક વીજળીનો ગોળો સળગતો સળગતો સળગતો
એક વખત એક વખત એક વખત

સાચેસાચું કહું;
કેટલાક દિવસોથી મને એમ થાય છે કે
મારું આમ હાલતાચાલતાં વીજળીનો ગોળો થવું
કે પછી મારું હાલતીચાલતી જૂઈની વેલ થવું
અથવા આકાશના નામે સિંહસ્થ સૂર્યનો ગોળો થવું
મારે મારામાં જ મારો આખો ઇતિહાસ ઊથલપાથલ થતો જોવો
મારે મારી જાતે જ મારો માયાવી મહેલ રચવો
પછી એનો એકેએક એકેએક ખંડ તપાસવો
પાયાથી માંડી ટીવી બુસ્ટર સુધીના રસ્તે ઘૂમી વળી
પ્રોસેસની એકેએક ઇંટ જુદી તારવવી

* એક અંશ.

મને ખબર છે નેત્રાસુર તે મીણની પૂતળીની રચના કરવામાં
માયાવી મહેલ રચ્યો ને પછી માયાવી માણસો તારું
તાટસ્થ્ય હોઈને પણ આદર્શ એવું છે રચેલી મીણની પૂતળી-
નું મસ્તક કાપી માયાવી મહેલમાં લટકાવવું એમાંથી ટપકતા
લોહીમાંથી મોતી સર્જવાં ને માયાવી માણસોને મીણની લાલ લીલી
જાતની આંખોમાં પરિવર્તિત કરી થાંભલે થાંભલે ચોંટાડી દેવા. પોતાની
નિદ્રની આંખોથી નગરને શ્વાસમાં ભરી વીજળીના થાંભલામાં ગોળો થઈ
સ્વયમ્ પ્રકાશ્યા કરવું

હું સ્વયમ્ જાતે જ મારા પાયામાં હરણની ફાળને દાટું છું
મારે જાતે જ મીણની પૂતળીના સત્યો સાથે ચોપાટ ખેલી લેવી છે
દરિયાના નામે હાલકડોલક નાવને ક્યાં સુધી ગાળો ભાડવી મારે?

હું પૂછું છું   પૃથ્વી મારું સામ્રાજ્ય છે
મીણની   તારામાં સર્જાયેલી ટેકરીઓમાં
પૂતળી !   છુપાછુપીની રમતમાં મારું આ ઓગળવું
તારામાં વહેતી નદીમાં મારું મોતી થઈ આમ ખખડવું
ફૂલેના વનમાં ઊંધા સૂર્યના સિદ્ધરથ ગોળાના ઊંધા
પ્રકાશમાં પ્રકાશનું વૃક્ષ થવું.

મારી ઇચ્છાને મીણની પાંખો લાગેલી છે
ફિલ્મ ટેક્નોલોજી આટલે સુધી ખેંચી લાવશે મને ખબર ન હતી
મને હમેશાં શોટને રિવાઇન્ડ કરવાને લગભગ અભ્યાસ થઈ ગયો છે.
કૅમેરાની લેન્સીગ્રિટિમાં મારું બી રોપાઈ ગયું છે

નેત્રાસુર, નેત્રાસુર, માયાવી મહેલમાં માયાવી દર્પણોમાં માયાવી પ્રતિબિંબો
મીણની પૂતળીના અણુએ અણુનું વિસ્ફોટિત થવું
મીણની લાલ લીલી જાતની આંખોનું ઊડતા થવું .
મને મારો થોડો રંગ પાછો આપી દે માયાવી !
ગુગળના સત પગથિયાં પછી તારે ચડવા હોય તો ચડ
મને વાંધો નથી તને એટલી ખબર તો હોવી જોઈએ કે
ધડ અને દારુણ અર્થે હોઈ હોઈને કેવા સંબંધો હોઈ શકે?

૧ માર્ચ ૮૩

જાળ ગૂંથાતી જાળ ગૂંથાતી જાય જાય જાય જાય
કબૂતરોનું એક ટોળું જાય જાય જાય જાય
એક ધડાકો એક ધડાકો થાય થાય થાય થાય

આ તો રણને ફૂંડાળાં કરવાની ટેવ પડી ગઈ છે એટલે
બાકી આસોપાલવના પાને પાને મીણની પૂતળી લીલુંછમ હસતી
અમે દસ કબૂતરોની માયા રે
અમે ડોકે દઈએ તાળાં રે જેવું ફરફરતી હરણને ઓળખ્યા કરે છે.
મીણની પૂતળી ! તારી શાહી સંવારીનાં એ પીંછાંમાં
એક પીંછું મારુંય રાખજે
હું માયાવી માણસનો ભાગ ખરો જ ખરો
પણ અત્યારે સૂર્યના સિંહસ્થ ગોળા પર મારો હાથ છે
નેત્રાસુર ! તેથી મને તારી માયાવી નગરીમાં માયાવી મહેલમાં

ને માયાવી માણસોમાં રસ પડયો છે.
સળગતા વીજળી ગોળામાં હું માયાન્મુખ થઈ
સિંહસ્થ થતો થતો મારી કૂચોકદમ નિહાળું છું સલામી ઝીલું છું
બ્યૂગલોના નાદ સાથે અણુધડાકાની આજ્ઞા આપું છું
ધડાકાની સાથે મીણની પૂતળીનું અદશ્ય થવું
નેત્રાસુરનું અંધ થવું

મારું છૂટાંછવાયાં ખીમાં રોપાવું
એ ઘટનાની સાક્ષી સાથે આજે મોતી પરોવ્યા કરું છું
મોતી પરોવ્યા કરું છું

નદી છે તો મોતી છે મોતી છે તો માયા છે માયા છે તો ગોળો છે ગોળાની
રૂએ વીજળી છે
એને અકસ્માત ગણી નદીને વહેતી રાખવી હોય તો મીણની પૂતળીના મસ્તકમાંથી
ટપકતું
લોહી ટપકવાની રાહ જોઈને ઊભું છે ટપકવાની રાહ જોઈને ઊભું છે ટપકવાની...

*

મને ખબર છે નેત્રાસુર તે મીણની પૂતળીની રચના કરવામા
માયાવી મહેલ રચ્યો ને પછી માયાવી માણસો તારુ
તાટસ્થ્ય કોઈને પણ આકર્ષે એવુ છે રચેલી મીણની પૂતળી-
નુ મસ્તક કાપી માયાવી મહેલમા લટકાવવુ એમાથી ટપકતા
લોહીમાથી મોતી સર્જવા ને માયાવી માણસોને મીણની લાલ લીલી
જામની માખોમા પરિવર્તિત કરી થાભલે થાભલે ચોટાડી દેવા પોતાની
બિલ્લી આખોથી નગરને શ્વાસમા ભરી વીજળીના થાભલામા ગોળો થઈ
સ્વયમ્ પ્રકાશ્યા કરવુ

હુ સ્વયમ્ જાતે જ મારા પાયામા હરણની ફાળને દાટુ છુ
મારે જાતે જ મીણની પૂતળીના સત્યો સાથે ચોપાટ ખેલી લેવી છે
દરિયાના નામે હાલકડોલક નાવને ક્યા સુધી ગાળો ભાડવી મારે ?

હુ પૃથ્વી છુ   પૃથ્વી મારુ સામ્રાજ્ય છે
મીણની   તારામા સર્જયેલી ટેકરીઓમા
પૂતળી !   છૂપાછૂપીની રમતમા મારુ આ ઓગળવુ
તારામા વહેતી નદીમા મારુ મોતી થઈ આમ ખખડવુ
ફૂલોના વનમા ઊંઘા સૂર્યના સિંહસ્થ ગોળાના ઊંઘા
પ્રકાશમા પ્રકાશનુ વૃક્ષ થવુ
/

મારી ઇચ્છાને મીણની પાખો લાગેલી છે
ફિલ્મ ટેકનોલાજી આર્ટને સુધી ખેચી લાવશે મને ખબર ન હતી
મને હમેશા શોટને રિવાઇન્ડ કરવાનો લગભગ અભ્યાસ થઈ ગયો છે
કેમેરાની લેન્સીઝીલિટિમા મારુ બી રોપાઈ ગયુ છે

નેત્રાસુર, નેત્રાસુર માયાવી મહેલમા માયાવી દર્પણોમા માયાની પ્રતિબિંબો
મીણની પૂતળીના અણુએ અણુન વિસ્ફોટિત થવુ
મીણની લાલ લીલી જામની માખોનુ ઊડતા થવુ .
મને મારો લીલો રંગ પાછો આપી દે માયાવી !
શૃંગારના સાત પગથિયા પછી તારે ચડવા હોય તો ચડ
મને વાંધા નથી તને એટલી ખબર તો હોવી જોઈએ કે
ધડાકાના દારુણ સાથે હોઈ હોઈને કેવો સબધ હોઈ શકે ?

૧૬ માર્ચ ૮૩

જાળ ગૂંથાતી જાળ ગૂંથાતી જાય જાય જાય જાય
કબૂતરોનું એક ટોળું જાય જાય જાય જાય
એક ધડાકો એક ધડાકો થાય થાય થાય થાય

આ તો રણને ફૂંડાળાં કરવાની ટેવ પડી ગઈ છે એટલે
આફ્રી આસોપાલવના પાને પાને મીણની પૂતળી લીલુંછમ હસતી
અમે દસ કબૂતરોની માયા રે
અમે ડોકે દઈએ તાળાં રે જેવું ફરફરતી હરણને ઓળખ્યા કરે છે.
મીણની પૂતળી ! તારી શાહી સંવારીનાં એ પીંછાંમાં
એક પીંછું મારુંય રાખજે
હું માયાવી માણસનો ભાગ ખરો જ ખરો
પણ અત્યારે સૂર્યના સિંહસ્થ ગોળા પર મારો હાથ છે
નેત્રાસુર ! તેથી મને તારી માયાવી નગરીમાં માયાવી મહેલમાં

ને માયાવી માણસોમાં રસ પડ્યો છે.
સળગતા વીજળી ગોળામાં હું માયાન્મુખ થઈ
સિંહસ્થ થતો થતો મારી કૂચોકદમ નિહાળું છું સલામી ઝીલું છું
બ્યૂગલોના નાદ સાથે અણુધડાકાની આજ્ઞા આપું છું
ધડાકાની સાથે મીણની પૂતળીનું અદશ્ય થવું
નેત્રાસુરનું અંધ થવું

મારું છૂટાંછવાયાં ખીમાં રોપાવું
એ ઘટનાની સાક્ષી સાથે આજે મોતી પરોવ્યા કરું છું
મોતી પરોવ્યા કરું છું

નદી છે તો મોતી છે મોતી છે તો માયા છે માયા છે તો ગોળો છે ગોળાની
રૂએ વીજળી છે
એને અકસ્માત ગણી નદીને વહેતી રાખવી હોય તો મીણની પૂતળીના મસ્તકમાંથી
ટપકતું
લોહી ટપકવાની રાહ જોઈને ઊભું છે ટપકવાની રાહ જોઈને ઊભું છે ટપકવાની...

ડોકામા ડોકુ એમા બીજા અનેકાનેક ડોકા ડોકા ડોકા
એ ડોકામા એ ડોકામા મેનરંગી શ્રીતુછમ ફૂસકુ હરતુ ફરતુ
અમળાતુ ચમળાતુ ખાતુ પીતુ ઊંઘતુ જાગતુ નાચતુ કૂદતુ કૂદતુ
મીણની પૂતળી ! તે તાગમા ઊંડામા ઊંડે જોયુ છે કદી ?
હા, હુ જોવા પ્રયત્ન કરુ છુ ત્યારે એમા હુ જ નટ બની
મારી ભૂમિકા ભજવતા ભજવતા ઈમ્પ્રુવાઈઝ થતો જાઉ છુ
હુ મને નડુ છુ મારી સાથે

સમયને શણગારી વધેરવા માટે મીણની પૂતળી
તને મુખ્ય રંગભૂમિ બનાવી બનિદ્રાની બકરાની અદ્દાથી
નેત્રાસુર હાથમા ખડગ લઈને ઊભો છે ઊભો છે
નદીના વહેતા પાણીનો રંગ મે નિરખ્યો છે હરપળે જુદો
સૂર્યાસ્ત વેળાએ અદ્ભુત ભૂરો ગાઢ લીનો જામની જામની
મરાસન આ સમે ટેકરીઓને મારી આખોનો રંગ મળે છે
માછની મારી સાથળમા છેદના કેટનાન સમયથી હર્યાફર્યા કરે છે
મારી સથળ ચીરીને હુ તને સહાગ કાટુ છુ મીણની પૂતળી !

સજ્જનો અને સન્નારીઓ !
આજે આ નાટકમા નેત્રાસુર, મીણની પૂતળી ને હુ મુખ્ય મુખ્ય
ભૂમિકાઓ ભજવીએ છીએ પ્રકાશનુ એવુ આયોજન કરો કે
જેથી ત્રણમાથી બધુ એક એક થઈ જાય અમારા સંનિવેશમાં
નાટક ઓગળી જાય નટ ઓગળી જાય બધુ મીણ પીગળતુ જાય જાય

હું નટ છુ સાહેબો હરપગે પગે પગે
વૃક્ષ વાહન ખાનગી ખાનીપો માનીપો બનુ બનુ
માણસમા માણસ એમા માણસ હુ હુ હુ જ બનુ ધૂમુ
તોય કહી દઉ કે હુ મને નડુ છુ ઈમ્પ્રુવાઈઝ થતો થતો
મારી સાથળો પર તુ બેઠી છે મીણની પૂતળી તારી પાછળ
હુ દીવાલ અવકાશ વૃક્ષ વાહન ખાનગી ખાનીપો માનીપો

નેત્રાસુર ! તે અમૃતકુભો મોઢે માડયા છે ઘટાક ઘટાક પી
બસ પીવા માડ પછી જો તારુ કાપાલિકપણુ કયા કયા
ચિચિયારિયો પાડે છે તે

મીણની પૂતળીનું મેઘરંગી લીલુંછમ ડૂસકું—
મારી માન્યતાઓનો લીલોછમ બાકી ઇતિહાસ મારા બબ્બે કાળ
સાથે જ બેઠા બેઠા લીલા ચણાનો ઓળો ફોલી રહ્યા છે.

દિવસ સ્થળ મકાન મારગ યાદ રાખવાથી
વૃક્ષ વાહન ખાનગી ખાલીપો માલીપો આ બધાનો
નાનો લીલોછમ છોડ થઈ શકતો હોય તો માઈમ મારે
એનું જ કરવું છે નેત્રાસુર એનું જ !
નટ થયા પછી પ્રકાશનો પ્લેસનો કૉમ્પોઝીશનનો ખ્યાલ રાખવો પડે છે
મીણની પૂતળી-હવેલીમાં હાથણી ઊભી રાખ્યા પછી શણગારેલા સમયને
સૂંઢે બેસાડી દઈએ ને કલોઝઅપમાં હું મેઘરંગી લીલાછમ ડૂસકામાં
દેખાઈ શકું તોય ભયો ભયો
હાથણીની આંખો એમ જ પાણીનો
અનુભવ કરતી હોય છે ટેકરીઓનો રંગ એમ જ એમ જ ભીનો
થતો હોય છે મારો એમ જ એમ જ અનુભવ શ્વાસ ફૂલાવી સાંકળો
તોડી નાખે ત્યારે તું તાળી એમ જ એમ જ વગાડીશ તોય ઘણું મીણની પૂતળી !
નેત્રાસુર ! એમ જ એમ જ જાંઘો ચીરાય એમ જ એમ જ માછલી હરતીફરતી
થાય તારાથી મારાથી મીણની પૂતળીથી એમ જ એમ જ ભેગું થવાય એમ જ
એમ જ પાણી થવાય એમ જ એમ જ શણગાર થવાય એમ જ એમ જ વધેરાવાય
લોહીનું વહેવું એનું નામ જ સમય છે
મેઘરંગી લીલુંછમ ડૂસકું પોતાના મુગટમાં ખોસી સમય નામે એક
કાપાલિક નગરની સડકો પર દોડ્યા કરે છે એમ જ એમ જ—
ત્યારે હું પ્લે કરતો કરતો લીલોછમ છોડ થઈ લીલા ચણાનો ઓળો
ફોલવાનું માઈમ કરતો કરતો સ્ટેજમાં ખોડાતો જાઉં છું એમ જ એમ જ.

હા ગઈકાલે અને આજે અનુભવ નામે એક હાથી હાથણીને પાણીમાં
ક્રીડા સારુ નિમંત્રી સીમાચિહ્નથી એક ટાપુ સર્જતો જાય છે હું
નદીના પાણીના રંગોની મૂક સાક્ષીએ લથબથ લથબથ માછલી માછલી
ગંધાતો ગંધાતો ટાપુ ઉપરના પ્રથમ મનુષ્યનું બહુમાન પ્રાપ્ત કરું છું.

રોમાંચ નામે નગરને હાથ અડકાડી પાછા અવાતું હોય રોજ
તો રોજ રોજ ઈમ્પ્રુવાઈઝ થવામાં કશો વાંધો નથી કશો વાંધો નથી...

*

૫ : એતદ્ માર્ચ ૮૩

સ્ટેજ પર ઘોર અંધારું એક સ્પોટ પર પ્રકાશનું કૂંડાળું
કૂંડાળામાં માણસ એક ચોક્કસ પ્રકારની અભિનયયુક્ત મુખમુદ્રા
બે હાથના હવામાં ઊભા થતા હાવભાવ અચાનક સ્ટૉપ લાઇટનું ઝગઝગવું
એની સાથે માણસનું એકમાંથી અનેકરૂપી થવું અનેકાનેક આકારો
મીણની પૂતળીઓ નેત્રાસુરો બંધ કરો ભઈ બંધ, કરોના નારા
ઈમોશનલી બ્લૅક મેઈલીંગના વાયદા કાળા કાયદા...

મેં નેત્રાસુરને મીણની પૂતળીના ભાષ્ય વિશે અર્થ પૂછ્યો;
તત્ત્વજ્ઞાનના પાટિયા પર બેઠેલાં કબૂતરોની કામક્રીડા ભૂગર્ભવાસી
જ્વાળામુખીને કહેતી હતી —

abolish the drama, stage, theatre, yes whole media, whole media, abolish me...abolish... abolish...

લોહીમાં મહેંકું છું નેત્રાસુર!
હું એક લહેરાતા ચંપા સરોવરમાં હંસોની હારમાં
હેરાફેરી કરું છું તાલબદ્ધ લયબદ્ધ. શ્વેતરંગી ચાંચલ્યની
ચાંચમાં દાણો થઈને દબાઈને બેઠો છું હું શ્વેત આરસિયો મહેલ
પાંખોના ફફડાટને વધાવું છું નવલખિયા મોતીના ભર્યા ભર્યા થાળથી.
But abolish the drama...abolish me...abolish...

સાચું માનીશ નેત્રાસુર?
કરોળિયો આજે મારી આંગળીએ વળગ્યો હતો
– આછો રેશમિયો શ્વેતરંગી ઝલમલ ઝલમલ તાંતણો
લોહીમાં રેશમિયો રેશમિયો અનુભવ, હંસોની
આંખોનું ગલીપચી ગલીપચી કરતું સેન્શેસન

મીણની પૂતળી!
તને સરસ સરસ શ્વેતરંગી આંખો ફૂટી છે એની બે લખોટી
કીકીઓમાં રેશમનાં વન ઊગ્યાં છે વન વન વન વન વન વન,
રેશમની દોરીએ બાંધ્યા હેલ્લારામાં હું હેલ્લારા લેતો લેતો લેતો

કરોળિયો મોઢામાંથી નીકળતી લાળમાંથી ઘર બાંધી
ઈમોશનલી બ્લૅક મેઈલીંગનું કામ કરે છે એના છ પગ

નાટકના જન્મજાત મૂળમાં ઘા કરતા કરતા છદ્મવેશી
રિહર્સલમાં મગન થતા થતા થતા કહેતા કહેતા કહેતા...

I want to conceive you!
Yes, want to conceive you!

નેત્રાસુર નેત્રાસુર લહેરાતા લહેરાતા ચંપા સરોવરમાં
સફેદ હંસોની હારની હેરાફેરીનો એક હેલ્લારો
એમાં એક કમળ, કમળમાં રેશમનું વન વન વન
સરસ મજાની સરસ મજાની અધખૂલી છીપ બંધ ઉઘાડ બંધ ઉઘાડ

શ્વેત શ્વેત આરસિયા મહેલમાં દંતકથા મૃત્યુ પામી છે.
ઈમોશનલી બ્લેક મેઈલીંગના વાયદા ખતમ કાળા કાયદા
abolish the drama, stage, theatre
abolish me...abolish...abolish...

ફૂલોના રંગ પીવાનું પાપ મેં કર્યું હતું એક વખત
આજે આંખમાં છીપ ભૂંસાતી છીપ ભૂંસાતી છીપ ભૂંસાતી
હથિયાર વગરના હાથમાં ફેન્ટસી લઈને ઊભો છું
પછાડો પથ્થર પર કે ચારે બાજુ વાતાવરણમાં રોમાંચ નામે નગર
ઋજુ ઋજુ મંદ મંદ મહેંકતું ચહેંકતું થાય થાય થાય
દંતકથાના મૃત્યુના ઓળા ચારેકોર ફેલાતા ફેલાતા જાય જાય જાય
સૂરજ શ્વેત ભૂરું ભૂરું આભ શ્વેત રેશમિયું છે વન પણ શ્વેત
ચંપા સરવરની પાળો શ્વેત નેત્રાસુર તારી આંખો શ્વેત
મારું હોવું એ ઘટના શ્વેત ના હોવાની વાર્તા ને મીણની પૂતળી
તારાં આંસુ શ્વેત

મીણની પૂતળી ઘણી વાર હું દંતકથાને શણગારતો
ગંગા ગંગા ખોલી પાણીથી નવડાવતો ચંપા ચંપા
જેવું લાડ હું લડાવતો એનાં અંગો મારી આંખો
સૂરજ થઈને મ્હાલતો શ્વેત શ્વેત આંખોમાં કાળું ટપકું
ફાલતો ફાલતો ફાલતો લીમડો લીમડો થડ એક ને ડાળી અનેક
પત્તે પત્તે દંતકથામાં રેશમ થઈ વણાતો રેશમ થઈ વણાતો...

નેત્રાસુર, કરોળિયએ મને ખાલી આરસિયો શ્વેત મહેલ બનાવ્યો
જ્વાળામુખીનો ખજાના સાચવતો સહૃદયનો પહેરેગીર
ખાલી મહેલમા જાળુ રચવાનો એક માત્ર સ્વાર્થ સ્વાર્થ સ્વાર્થ
હવે રોજ શ્વેતરંગી આરસિયા મહેલમાથી એક હાથ બહાર આવે છે કે—
સૂરજ હચમચતો હચમચતો રોજ રોજ રોજ
જ્વાળામુખીને સજીવન થવાનુ આમંત્રણ આપતો રોજ રોજ રોજ
કબૂતરોની કમકીડાને અણુધડાકામા ફેરવતો રોજ રોજ રોજ
મોતી વેરાવાની સંભાવનાને ફૂલ ઊગતુ રોજ રોજ રોજ
રોજ રોજ રોજ લહેરાતા લહેરાતા સૂર્ય/ગયેલો તીમરો
પોતાના થડની ટોચે મીણની પૂતળીને સળગાવીને બેઠો છે
હતકથાનો ડાઘ રેલાતો લસરતો ફેલાતો ટપકતો ટપકતો
સરોવર ટપકે લહેરો ટપકે ખીલેલુ બીપાતા માડી આજુ આજુ
કમળ ટપકે રેશમિયુ પેનુ વન ટપકે શ્વેત વેત આરસિયો
મહેલ ટપકે મહેલ ટપકે મહેલ ટપકે રોજ રોજ રોજ
પડદા પડે છે ત્યારે —

શ્વેત આરસિયા મહેલમા હતકથાની સમાધિનો સમેટ લાગેલો છે
નેત્રાસુર લીનો છોડ થઈને લહેરાય છે મીણની પૂતળી પ્રકાશના
ફૂલોનુ વન શણગારી રહી છે માણસ સમાધિની આગળપાછળ ફરતો
ફરતો. ફરતો બોલી. રહ્યો. છે —
I want to conceive you
Yes want to conceive you plɿy play play

કવિતાનો ભાષાપ્રપંચ | ઉશનસ્

એ તો હવે સુવિદિત છે કે કવિતાનો કલાનુભવ સાધારણ વ્યવહારના અનુભવથી ઇતર, અતિ સંકુલતાભર્યો અને નેબ્યુલસ તેજોધૂમિલ નૈહારિક અનતિસ્પષ્ટ હોય છે; એનું મૂળ કારણ એ છે કે તે મનની જાણીતી ઉપરની સપાટીનો તો હોતો જ નથી; તે બહુધા આંતરમનનો, મનસ્તલનો અને ક્યારેક તો મનસાતીતનો હોય છે એટલે તો આપણે એને આધ્યાત્મિક કક્ષાનો અનુભવ કહીએ છીએ; મનના પ્રદેશમાં – એની સરહદમાં પ્રવેશવાનું એક વાર થાય એટલે કવિને નરી અગોચરતાનો અર્ધ-અલ્પ પરિચિતતાનો સામનો કરવો પડે છે; હવે એને પહોંચી વળવા માટે કવિ પાસે સાધન તો છે ભાષા જ, શબ્દ; અને ભાષા તો 'સામાજિક' ઉપલબ્ધિ છે; સમજવા ને સમજાવવાનું, પહોંચવાનું માધ્યમ છે; કવિ અહીં મહાભારત યુદ્ધના સાતમા કોઠામાં પ્રવેશે છે; સામાજિક સમજણના માધ્યમ એવા શબ્દ વડે જે મનસાતીત છે તેને પામી પ્રગટાવવાનું છે; અર્થાત્ જે શબ્દાતીત છે તેને શબ્દમાં, જે અ-કળ છે તેને કલામાં આકલિત–સંકલિત કરવાનું છે; આ ખરેખર એના ગજાબહારનો મુકાબલો છે; ઉપનિષદ-ગીતાના મરમી ઋષિઓને આવો જ મનસાતીતનો સામનો કરવાનો પ્રશ્ન આવ્યો ત્યારે તે 'બાવન બાહેરા'ને બાવનમાં આણવાની મુશ્કેલી અનુભવી રહ્યા હતા એમ કબૂલે છે; આવા અવાચક કરી મૂકે તેવા અનુભવને વાણીમાં ગૂંથવો કેમ? તેમની કબૂલાત છે કે यतः वाचो निर्वतंते अप्राप्य मनसासह;" જે મનથી અપ્રાપ્ય છે તે વાણી વડે સમજાવાય એમ છે જ નહીં; જે અનુભૂતિ મનના ઊંચા આકાશની કે તલના પાતાળની છે, તેને સપાટીના મનથી પામવી પણ મુશ્કેલ છે તો સપાટીની

ભાષા તેને કેવી રીતે પામી શકે વારુ ? પણ આવી અનુભૂતિને પામવા – પ્રગટાવવા ભાષા સિવાય કવિ–ઋષિ પાસે બીજુ કોઈ સાધન અવેજમા નથી વાણી થોડેક સુધી જઈ પછી હારી જાય છે, નિવર્તન્ત પામે છે, પછી કાવ્યને પ્રગટાવે છે તે વાણી તો અનુભૂતિને આશરે જ 'યથાર્થ' રીતે પ્રગટ કરે છે, આ યથાર્થ છેવટે તો લગભગ યથાર્થ જ નીવડી રહે છે, કવિ–ઋષિ કે બ્રહ્માંડગણિતવેત્તાની સામે આ નિસર્ગનો સર્ગ છે, અને આ બ્રહ્માડનો સર્ગ પોતે જ એક અતિસંકુલ અને બહુપરિમાણી પદાર્થ છે, કવિ સામે બીજો સર્ગ રચે છે એટલે તે પણ જો સર્ગનામથી પ્રતિષ્ઠિત હોય તો અતિસંકુલ ને બહુપરિમાણી જ હોવાનો, બ્રહ્માનુભવની જેમ, બ્રહ્માડાનુભવ કે કાવ્યાનુભવ પણ મન–વાણીથી પર રહે છે, અને છેવટે અગણિતને ગણિતમા આશરે આશરે જ પામવાનો રહે છે, એટલે જ કવિનો સર્ગ 'કંઈક' અનુભવાય છે, પમાય છે પણ સ્પષ્ટ–સરલ રીતે સમજાય–સમજાવાય તેવો હોતો નથી, જાણકારો તો કહે છે જ "કાવ્યની પ્રતિજ્ઞા જ કશુય સમજાવવાની નથી" એમા Thinking કરતા Thinging પ્રક્રિયા હોવાથી તે માત્ર અતરાત્માથી સકલતામા કંઈક અકળ પરિમાણોમા જ અનુભવાય છે, અસ્પષ્ટ–તરલ ને વ્યાપક રીતે બ્રહ્માડ અને બ્રહ્મના રહસ્યને સમજવા મથતા એક આધુનિક યુગના આતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિવાળા ભૌતિકવિજ્ઞાનશાસ્ત્રી શ્રી Fritjot Capra તેમના ૧૯૭૫મા પ્રગટ થયેલા ગ્રથ "The Tao of Physics મા આવા અનુભવમા ભાષાની મુશ્કેલી વિશે આમ કહે છે "Mysticism is based on direct insights into the nature of reality and physics is based on the observation of nature phenomena in scientific experiments In both fields, the observations are then interpreted and the interpretation is very often communicated by words Since words are always an abstract, approximate map of reality, the verbal interpretation of a scientific experiment or of a mystical insight are necessarily inaccurate and incomplete"

(Page 41, 7th Edition, Oct 1981)

શ્રી કાપ્રાના આ પરિચ્છેદથી સમજાશે કે (૧) મરમી અનુભવો એ સીધા સાક્ષાત્કરણો કે–દર્શનો છે આપણે આવુ કાનુભવ વિશે પણ જાણીએ છીએ (૨) આવા અનુભવોના વાસ્તવને વાણીથી પ્રમાણી શકાતુ નથી (૩) આવા વાણીપ્રમાણો છેવટે તો અચોક્કસ અને લગભગ–તાવાળા જ હોય છે કાપ્રા

તેને 'અપ્રોક્સિમેશન' કહે છે. કવિતા વિશે આપણે થોડુંક સવિશેષ વિચારવાનું છે કે (૧) કવિતા વાણીમાં જ સર્ગ રચે છે ને (૨) એને પ્રત્યાયનનીય ગરજ છે; આથી આ કવિતાકલામાં વાણીનો પ્રશ્ન મહત્તમ બની રહે છે; વળી આ સર્ગ બનવાને કારણે એ અપૃથક્કરણીય સંકુલગુંફન, અરે, કશીક 'ગૂંચ' પણ બની રહે છે; સમજાવવાની એની મુદ્દલે પ્રતિજ્ઞા નથી; માત્ર એને 'પ્રતીત' Communicate થવું છે; એટલે એ પ્રસાદમાધુર્યઓજસ એવા ગુણોમાં ને સુવૃત્તોમાં વહે છે ત્યારેય જે આનંદ પડે છે તે સમજણનો તો નથી જ. કોઈ પણ સારી સિદ્ધ થયેલી કાવ્યકૃતિનો કલાનુભવ છેવટે તો આનંદનો છે; રસાનંદનો છે, જે નરી સ્પષ્ટાર્થતાનો નથી જ; કવિતામાં શબ્દને અર્થ વળગેલો છે છતાં અનુભવ કેવળ 'આર્થી' હોતો નથી. આપણે જાણીએ છીએ કે કવિતા માત્ર એક સંકુલ સર્ગ હોવાથી એક સંકુલ અનુભૂતિ પણ છે, આ 'રસ' તેય બ્રહ્મરસ સહોદર છે. એ 'બ્રહ્મ'ની વાત કરે કે તેના માયાવી આભાસ 'ભ્રમ'ની વાત કરે, આ બન્નેય ભાષાના સ્પષ્ટ અથ ને વ્યાકરણને ગાંઠતાં નથી બલ્કે અતિક્રમી જાય છે. આમ કાવ્ય જો સિદ્ધ હશે તો મૂળભૂત રીતે 'દુર્બોધ' જ રહેવાનુ; એ દલપતરામની માફક સાદી ભાષામાં હોય કે કાવ્યની માફક સુવૃત્ત હોય, તથાપિ.

આનાં કારણો પણ હવે સ્પષ્ટ છે. (૧) એક તો તે અભિધાનો મુખ્યાર્થ બાધ કરી લક્ષણા–વ્યંજનાવ્યાપારમાં અનંત ને સંકુલ બની રહે છે; 'આ પુરુષમાં પાણી નથી' એમ કહેવાય ત્યારે 'પાણી' અર્થ H_2O જલ એટલો જ ન થતો હોવાથી તે તેની સ્વભાવગત રીતે જ મુશ્કેલ રહેવાનું; વિદ્વાન ભલે નહીં, પણ કાવ્યમાત્રનો ભાવક ભાવયિત્રી પ્રતિભા ધરાવતો, કલ્પનાશીલ તો હોવો જ જોઈએ. બીજી વાત એમ છે કે કવિ છેવટે તો દ્રષ્ટા ને સ્રષ્ટા છે. એ ભલે અલપઝલપ–આશરે આશરે–લગભગ પણ કશુંક 'જુએ છે.' તે જોઈને સર્જે છે ને સર્જીને જુએ છે; તત્ત્વજ્ઞાનનેય ભારતીય મીમાંસકો તો 'દર્શન' જ કહે છે! કલાકારની વશેકાઈ સર્ગશક્તિમાં છે એનો સર્ગ સંકુલતામાં પ્રકૃતિના સર્ગથીય જાણે સરસાઈ કરે છે, કલામાં 'દર્શનાત્–વર્ણનાત્ ચ' એમ કહેવામાં આવ્યું છે પણ આપણે સુધારીશું કે 'વર્ણનાત્' નહીં, 'નિરૂપણાત્'. જે જોયું છે તેનું વર્ણન–બયાન નહીં પણ રૂપાયન, એને જ સર્ગ કહીશું; એ 'વર્ણથી' = શ્રુતિથી જ રૂપાયન થાય છે એટલે દ્વૈતીયિક રીતે ભલે 'વર્ણનાત્' કહીશું ને ચલાવીશું. મૂળ વાત એ છે કે અહીં વાણીને સૂચન–વ્યંજના માટે મૂર્તિકરણ–વ્યક્તિકરણ માટે પ્રયોજવાની છે; સમજણ–વર્ણન માટે નહીં; એક ગુંફન–ગૂંચ–રૂપે જ વાણીને સર્જીને મૂકી દેવાની છે; શબ્દાર્થ છંદોલયના જીવંત ઘટકોને સ્ફુટ પરમાણુઓને

પરસ્પર આસ્ફાલિત થતા રહેવાના છે અને રસરૂપે કશુ જ અનુભવાય ત્યારે તે કેવીક સીધુ-સાદુ પામ્યાને બદલે કશીક અપૃથક્કરણીય સકુલતામા ઠરવાનુ છે, આમ છે એટલે જ કવિઓ મિઓ અલકારો, પ્રતીકો ને પ્રતિરૂપો ને કલ્પના વગેરેના પચભૂતોથી નિર્માણ પ્રક્રિયા કરે છે આ એક ભાષાલોક છે, ભાષાપ્રપચ છે, વાગ્વિશેષ છે ત્યારે જ 'સર્ગ'નામધન્ય એવો પદાર્થ પ્રસવે છે

કાપ્રા તેના ઉપર ઉલ્લેખિત પુસ્તકમા કહે છે તેમ બ્રહ્માડસર્ગની મૂળ Reality પામવાની હોય વિજ્ઞાનથી કે પછી ગણિતથી ને તેય ભાષામા ત્યારે તો ભાષાની અપર્યાપ્તતા જ અનુભવાય છે અને એટલે જ વિજ્ઞાન-ગણિતશાસ્ત્ર, મરમીઓ—ને આપણે ઉમેરીશુ કે કવિઓ પણ—ભાષાની અશક્તિને, અપર્યાપ્તતાની ખોટને નવી સજ્ઞાઓથી પ્રતીકોથી લગભગ ભરપાઈ કરી લે છે, અને આ પ્રતીકરચના પણ છેવટે તો કાપ્રા કહે છે તેમ 'એપ્રોક્સિમેશન' જ રહે છે, "Like the mystics physicists were now dealing with a non-sensory experience of reality and like the mystics, they had to face the paradoxical aspects of the experience From then on therefore, the models and images of modern physics became akin to those of Eastern Philosophers" (એજન પૃ ૫૩), વાસ્તવની ખોજમા પડેલી કવિતાકના એટલે જ અગમનિગમની ભાષામા, અવળવાણીમાય ક્યારેક પ્રવર્તતી જણાશે કાપ્રા આનો ઉત્તમ દાખલો ચીનના તાઓવાદી કવિઓમા, જાપાનના ઝેન કવિઓમાં તેની હાઈકુ કવિતામા જુએ છે દા ત,

> "Leaves falling
> Lie on one another
> The rain beats the rain" (એજન, પૃ ૪૫)

આપણે ત્યાની 'નાવમે નદિયાઁ ડૂબરૂબ જાય' કે 'બ્રહ્મ લટકા કરે બ્રહ્મ પાસે'માં આની પ્રયુક્તિઓ દેખાશે આમા શાબ્દી અર્થની કશી જ દુર્બોધતા નથી પણ અર્થ આપણને ગાઠતો નથી ઉત્તમ કવિતા માત્ર આ અર્થમા દુર્બોધ જ રહેવાની અનુભૂતિ મનના પાતાળમાથી પમાય કે મનના ઊચા આકાશમાથી, અસ્પષ્ટ જ રહેવાની અતિ સ્પષ્ટાર્થના કવિતાનો અવગુણ જ છે ધૂધળી તેજોધૂમિલતાનો નેમ્બુનસ અનુભવ જ કાવ્યમા તો ઈષ્ટ ગણાય

છેક પ્રાચીન realityની ખોજની કવિતામાં આનાં પુષ્કળ ઉદાહરણ મળશે; વચ્ચેની પ્રશિષ્ટ કવિતામાં – અરે આપણી મધ્યકાલીન કવિતામાં પણ એ પ્રબલરૂપણે મળશે, ખાસ કરીને નિર્ગુણવાદી કવિતામાં, આપણા ભગત કવિઓમાં; (જેમ કે 'તરણા ઓથે ડુંગર રે' પંક્તિમાં).

આપણી કવિતા રેનેસાંથી ગાંધીયુગ – સુધી ખાસ તો સામાજિક વાસ્તવમાં પ્રવર્તી ત્યાં સુધી તે સ્પષ્ટાર્થતાના પુરુષાર્થમાં પડી છે ખરી; પણ કદાચ – જો કવિતા છેવટે આપણા મૂળ વાસ્તવની ખોજની જ પ્રવૃત્તિ હોય તો – આ તેજો ધૂમિલતા જ એનો રાજમાર્ગ છે; આ વાત ફરીથી આપણી 'આધુનિક' ૧૯૫૬ પછીની કવિતામા જોઈ શકાય છે. એ ફરીથી 'સ્વવાચક'ની શોધમાં નીકળી છે; સિતાંશુમાં છે તેમ સરરિયલવાદી કવિતામાં તથા રાજેન્દ્ર શુક્લની ગઝલોમાં પણ અમુક અંશે એ અગમનિગમની નિગૂઢ ઊંડી અનુભૂતિઓની અભિવ્યક્તિ માટે મનની સપાટી પરની સરેરાશ ગુજરાતી ભાષા ખપ લાગતી નથી. સરરિયલ પરાવાસ્તવ અનુભૂતિ માટે બુદ્ધિ અને તર્કના અંકુશ વિનાની અને અસંબદ્ધ સંદર્ભોમાં પ્રવર્તતી ભાષા ખોજવી–યોજવી પડે છે; સિતાંશુ કહે છે તેમ આ એક ઓડિસ્યુસના જેવું અક્ષુણ્ણ ભાષાપ્રદેશમાં પણ સાહસ જ છે જયાં હલેસાને અપરિચિત કરી મૂકવાનું છે. સૂંપડા જેવું; મનની સપાટીની ઊંચે કે ઊંડે ઉડ્ડયન કે અવગાહન કરતી અનુભૂતિ માટે ભાષાને કામે લગાડવાની હોય ત્યારે તે સપાટીની પરિચિત એવી સરેરાશ ભાષા રહી શકતી નથી; આપણા પરિચિત વ્યાકરણના વાક્યવિન્યાસને અવગણે છે, ફેરવે છે, ઉપરતળે કરે છે, જોડે છે – નવાં જોડાણોમાં જોડે છે, અંતસ્તલની ભાષા-ડૂબકી કંઈ અગોચર, અતાર્કિક, અસ્તવ્યસ્ત, શબ્દસંદર્ભની સંકુલ રીતે કલમો કરતી નવો જીવંત ભાષાપદાર્થ સર્જતી, ઉપર આવે છે; આમ પ્રાચીન મધ્યકાલીન આધ્યાત્મિક ડૂબકીની ભાષા તથા મનસ્તલ કે મનોનભની ભાષા સપાટીની સુવ્યવસ્થાને વેરવિખેર કરી નવાં સર્જકજોડાણો કરી લગભગ નવી ભાષાનો પ્રપંચ સર્જીને જ જંપે છે. આમ થાય છે ત્યારે કવિતા આપણને બેવડી રીતે દુર્બોધ લાગે છે; અનુભૂતિમાં તો તે મૂળેય દુર્બોધ છે જ, સુવ્યવસ્થિત ભાષા-વિન્યાસમાં પણ; હવે તો અભિવ્યક્તિ પણ સુસ્પષ્ટ–સરલ–સાદી સહજ ન હોઈ સરલ અર્થઘટનની આડે આવે છે; કવિતાપ્રવૃત્તિ માત્ર મનોમય, પ્રારંભિક ઉપર-ઉપરની કક્ષાએ જ કંઈક વ્યવસ્થિત લાગવાનો સંભવ છે. અન્યથા મનસ્તલ કક્ષાએ કે મનસાતીતની કક્ષાએ મનની સપાટીની ભાષા એને પરવડતી નથી, કશાક વાચ્ય, અક્ષુણ્ણ તેજોધૂમિલ નૈહારિક અનુભવ આગળ સપાટીની ભાષા

અકિંચિત્કર નીવડે છે, હકીકત છે. શક્તિશાળી સર્જક વ્યંજનાશક્તિ અને પ્રતીકાત્મકતાથી મૂળ વાસ્તવને 'લગભગતા'થી જ ગ્રહી શકે છે અને અદ્યાવધિ અપરિચિત એવી અનુભૂતિનું ધૂંધળું દર્શન, અદ્યાવધિ અપરિચિત એવા ધૂંધળા ભાષાપ્રપંચને પ્રતીકાદિથી તેને નિરૂપિત કરવા મથે છે પણ તે 'લગભગ-તા'થી જ; પરિણામે સર્ગગુણ ધરાવતી કાવ્યકૃતિમાં દુર્બોધતા તો તેની પ્રકૃતિગત Inherent જ છે, તે બેવડાવતી હશે, પણ સારા રસિકોની ભાવનયાત્રા આવાં સાહસોને આવકારે છે એક ભાવનસાહસરૂપે, કારણ કે જે રસની ઉપલબ્ધિ માટે આખું સંવિત્તંત્ર કામે લગાડયું છે તેને તેમાંથી યોગ્ય અને સુપર્યાપ્ત એવું અતિ સંકુલ અનુભૂતિનું 'રસ' નામક વળતર મળી રહે છે. 'સાદી ભાષા સાદી ટડી સાદી વાત વિવેક'માં કશુંય ભાષાકીય અભિનવ Encounterનું સાહસ ન હોય તો રસિકોનો ભાવનપુરુષાર્થ એળે જતો હોય છે; અથવા વણવપરાયો રહી અકૃતાર્થ બની રહે છે.

વિવેચન–સર્જન અને એવું બધું | નીતિન મહેતા

વિવેચન મોટે ભાગે દરેક સમયમાં એક મૂંઝવણ કે પડકાર રૂપે જ આવતું હોય છે. વિવેચનની કોઈ ચોક્કસ પદ્ધતિ સ્થાયી રહેતી નથી. વિવેચક કોઈ એક પદ્ધતિ સ્વીકારી પોતાની સમગ્ર વિવેચનપ્રવૃત્તિ ભાગ્યે જ કરી શકે છે. સર્જક દ્વારા રચાયેલી કૃતિ ભાવક પાસે અનેક પ્રક્રિયા વડે પહોંચતી હોય છે. પણ બંનેનું Meeting Place કૃતિએ કૃતિએ બદલાયા કરતું હોય છે. બંનેની ભાવનપ્રક્રિયા સમાંતરે ચાલતી હોય એવું માની શકવાનાં કોઈ કારણો નથી. વિવેચનની અનેક શૈલીઓની વિભિન્નતાને કારણે, અનેક વિચારોના આક્રમણ તથા છેદનને કારણે વિવેચનમાં હંમેશાં મોટે ભાગે મૂંઝવણભરી પરિસ્થિતિ પ્રવર્તતી જોવા મળે છે. આપણા જમાનામાં વિચાર અને ભાષા સામસામા છેડાના વિવેચનનાં શસ્ત્રો રહ્યાં છે. કૃતિનું વિશ્વ જે છે તે અને એ જેના વડે સિદ્ધ થતું આવે છે તે ભાષા વિશે વિરુદ્ધ છેડાના મતમતાંતરો પ્રવર્તે છે.

આ પરિસ્થિતિની અતિશયોક્તિથી અકળાઈ જવાય એવું પણ બને. જે થાય છે તે કદાચ શબ્દાંતરે પુનરાવર્તન પણ પામતું હોય તેવું લાગે. જે છે તેનાથી અકળાઈ ગયાની લાગણી હોય, તે પ્રત્યેનો વિરોધ પણ હોય પણ મૂળ પ્રશ્ન તો છે સર્જનનો. આપણું સર્જનનું ક્ષેત્ર ઓડી–બામણીનું ખેતર બની ગયું છે. સર્જનનો લીલો દુકાળ પ્રવર્તે છે. સર્જન સ્વયં ક્રમશઃ નિર્વીર્ય બની ગયું હોય તો વિવેચન વિકસી કેવી રીતે શકે? તમે વિવેચનની કોઈ પણ પદ્ધતિ, પૂર્વ કે પશ્ચિમની મીમાંસામાંથી લાવો તેથી શો ફરક પડે છે? સર્જકો મોટે ભાગે પોતાની સિદ્ધ થયેલી શૈલીઓનું જ પુનરાવર્તન કર્યા કરતા હોય તેમાં વિવેચનનો શો વાંક?

હો, વાક તો ખરો જ તેને માટે પાછું વિવેચન લખાય ત્યારે માત્ર હસવુ આવે. પણ હસવાથી આ પ્રશ્ન ટળી જતો નથી કૃતિ જો સબળ હોય તો વિવેચનની કોઈ પણ પદ્ધતિ ખમી શકે-વિવેચને સ્થાપી આપેના મૂલ્યો સ્થાયી તો નથી જ આજે જે વિવેચનપદ્ધતિ છે તે આગની પેઢી પાસે ન હતી, ન હોય તે સ્વાભાવિક છે પણ આજની વિવેચનની નવી વિચારણાથી તમે મધ્યકાલીન કૃતિને પણ નવા સદર્ભમા તપાસી શકો વિવેચકનો મોભો તો કૃતિએ કૃતિએ બદનાતો હાય છે Catherine Belsey નામના લેખિકાએ અત્યારે પ્રવર્તતી જુદી જુદી વિવેચનશૈલીઓનો પરિચય તેના પુસ્તક ' Critical Practice મા કરાવ્યો છે અને નવ્યવિવેચન ' ક્યા ક્યાં કૃતિની તપાસમા મુશ્કેલીઓ અનુભવતુ હતુ તેની ચર્ચા કરી છે તથા Barth, Macherey, Lacan તથા Derridaના વિવેચનાત્મક અભિગમોની ચર્ચા કરી છે તે અહી યાદ આવે છે

આગળની પેઢીના વિવેચનો નવી પેઢીને હમેશા અધૂરા અથવા તો ઘણી બધી મર્યાદાઓથી ભરેલા લાગ્યા છે આજે જે રીતે આપણા ઘણા વિવેચકો વિવેચન કરે છે તે તો આગલી પેઢીનો વારસા જતનપૂર્વક જાળવી જ રાખે છે ઘણી વાર કૃતિને નિમિત્તે વધારે કાતવાની અને ત દ્વારા જ્ઞાની બનવાની હાશ કેટનાક પૂરી કરે છે કેટનાક તો વળી કૃતિને નિમિત્ત બનાવી પોતાના વિચારને સાચો ઠેરવવાના મરણિયા પ્રયત્નો આદરે છે કેટલાકને મન કૃતિનો બીજી ભાષામા અનુવાદ કર્યો એટલે બસ પત્યું આપણે ત્યા હજી પણ 'વિવેચન' સજ્ઞા blanket term મા જ વપરાય છે વિવેચન જાણે કે એક પુસ્તક ઉપર બીજુ પુસ્તક લખતા હોઈએ એવુ ઘણી વાર બની રહે છે જે દિશામા પવન આવ્યો તેને આધારે તરી જવાની વૃત્તિ તો વિવેચક માટે જાણે કે સાધારણ ઘટના બની ગઈ છે હવે સવાલ એ છે કે આપણે કૃતિ(text)ના વિવેચનમા જે વિવેચનની પદ્ધતિ અખત્યાર કરીએ છીએ એનુ મૂળ, એની પાયાની ઉપપત્તિ કે વિચારણા શુ વિવેચક જાણે છે ખરો ? કેટલીક વાર તે માત્ર નામો તથા વાદ (isms) મરકાવવાની રમત રમતુ હોય તથા દભમા રાચતુ હોય તેની શકા પણ જાય છે સરચનાવાદ ', ફીનોમિનોલૉજી, ચૈતન્યવાદી અભિગમ, Deconstructing The Text (દેરિદા), અથવા તો લેવી સ્ટ્રોસની વિચારણા કે પોલ દ મેનની વિચારણા અથવા રિચાર્ડ પોઈરાઈર, હેરોલ્ડ બ્લૂમ – આ બધા વિવેચકો, વાદોની વિચારણા કયા સદર્ભમા આવી, તેના કારણો કયા, તેની વિવેચનપદ્ધતિ, આપણા સદર્ભ તથા કૃતિઓની વિચારણામા કેટલે અશે આત્મસાત્ થઈ શકે તે પણ ' કૃતિ ' લઈ તપાસ કરી શકાય, વિચારી શકાય

ઘણી વાર 'કૃતિ'ના મૂલ્યાંકનમાં વિવેચક ત્રણચાર પદ્ધતિઓ એકસાથે ગૂંચવી મારતો હોય તેવું ક્યાં નથી બન્યું? આ બધી ચિન્તાઓ કરવાથી કંઈ વળવાનું નથી. કોઈ પણ વિવેચનપદ્ધતિ તેની સમગ્રતામાં જાણીએ, પછી કૃતિની વિવેચનામાં Practical criticismમાં તેને અખત્યાર કરીએ ત્યારે જ વિવેચક તરીકેની કસોટી થાય છે. ઘણી વાર એવું બને છે કે એકાદ-બે લેખ વાંચી તેના વિશે આડેધડ અને એલફેલ બોલી-લખી શકાય છે. એક જ કૃતિ લઈ, તેની સર્વ વિચારણાના સંદર્ભમાં તપાસ ન કરી શકાય? વિવેચનની અનેક શૈલીઓ પ્રવર્તે છે, જે તે પ્રવર્તમાન શૈલીઓ વડે દરેક વિવેચક એ કૃતિને તપાસે તો? આમ એક સર્જનાત્મક કૃતિના અનેક શૈલીઓનાં વિવેચનો અલગ અલગ વિવેચકો દ્વારા મળી શકે. માટે એક કૃતિ લઈ, તેની આ સર્વ વિચારણાથી ચર્ચા કરવી જોઈએ.

મોટે ભાગે સૈદ્ધાંતિક વિચારણામાં આપણે સજ્જ રહેવાનો પ્રયત્ન કરીએ છીએ, પણ 'કૃતિ'ને લઈ, આ વિચારણાઓ જ્યારે તેના પર સ્થાપવાનો પ્રયત્ન કરીએ છીએ ત્યારે બીજા જ પ્રશ્નો ઊભા થાય છે. સર્જનના સંદર્ભમાં આપણે વાંચેલી, વિચારેલી, સમજેલી પદ્ધતિ કેટલે અંશે કૃતિ સુધી પહોંચાડવા ઉપકારક નીવડે છે તેની તટસ્થતાથી, નિર્મમતાથી, મુગ્ધ બન્યા વિના વિચારણા થવી જોઈએ. અલબત્ત આ આદર્શ સ્થિતિ છે. એક પદ્ધતિ સારી અને બીજી વિવેચનની શૈલી કે પદ્ધતિ નબળી અથવા તો અયોગ્ય છે તેવું માનવાનું કોઈ કારણ નથી. આમ તો સર્જન નબળું હોય ત્યારે 'વિવેચનનો યુગ' બેસે છે. આજે વિવેચક પોતાની અગત્ય ગુમાવતો, અસર વિનાનો રહ્યો છે. તેનું વિવેચન માત્ર પુસ્તકના પ્રકાશનમાં ગણનાપાત્ર ઉમેરો કરે છે. ઘણી વાર એક જ કૃતિનાં અનેક વિવેચનો તપાસતાં ફરી ફરીને એક જ વાત શબ્દાંતરે પડઘાતી જોવા મળે છે. કેટલાક અભિપ્રાયો આપે છે, કેટલાક વળી કૃતિને ફિલસૂફીની આંખે નિહાળે છે, કેટલાક તેની વૈજ્ઞાનિક તપાસ આદરે છે. કેટલાક તો વળી સર્જકના જીવનને બારી માની તેમાં કૂદી પડે છે અને ખાંખાંખોળાં કરી, તેના જીવનની વીગતોને મારીમચડી તેની લખાયેલી કૃતિની સાથે મરણિયા બની જોડે છે. આ વેઠિયાવૃત્તિ કૃતિના ભોગે થતી જોવામાં આવે છે. કેટલાકને માટે કૃતિ વર્ગમાં નીવડે તો જ કૃતિ છે બાકી કશું નહીં. કેટલાક તેની ઝીણી દૃષ્ટિમાં કૃતિને પરોવવાનું ભગીરથ કાર્ય કરી કોઈ પણ વાદ જોડે તેનો સંબંધ સ્થાપીને જ જંપે છે. કૃતિ જાણે કોઈ મુખ્ય વાદની જ વાત કરે, કોઈ કોમની જ વાત કરે તો જ સફળ. એના માપદંડો તેણે રાખેલા છે. આમાં મજા એ છે કે મોટા ભાગનાને ખબર જ નથી કે પોતે

કર્યો ખેલ કરે છે, પોતે એક વિવેચક તરીકે કઈ નિષ્ઠાથી કૃતિ જોડે સંકળાયેલો છે. છતાં આ રમત ચાલ્યા કરે છે. છેલ્લે ગાળાગાળી કરી, સમાધાનો સાધી, દહીં–દૂધિયા બની, જ્ઞાની–અજ્ઞાની બનવાની અથવા તો ઠોઠ–મોટ બનવાની કશીક પસંદગી તેઓ અજાણપણે કરી લેતા હોય છે.

આજે એક બાજુથી કૃતિના અસ્તિત્વ વિશે જ એક પ્રકારનો સંશય સેવાય છે. એક પછી એક ખડકાયે જતા ગ્રંથોમાં વ્યાપી વળેલો ઘોંઘાટ ચારે બાજુ સર્જન તથા વિવેચનમાં છે. સર્જક કે વિવેચક પોતે શું કરવું છે, શું નથી કરવું તેની દ્વિધામાં જ જાણે છે. કૃતિનું અસ્તિત્વ ખરેખર ક્યાં છે? કૃતિ શું માત્ર તેનું અસ્તિત્વ વર્ગમાં ધરાવે છે? કે આપણો વિવેચક પદ્ધતિસરની કોઈ એક વિચારસરણીને કૃતિના વિવેચનમાં સિદ્ધ કરી બતાવે છે? આમ વિવેચન એક Problamatic activity બની ગયું છે. હાર્ટમેન જેવા તો કહે છે કે સારામાં સારો વિવેચનનો લેખ આખરે તો Secondary Product બની રહે છે. અથવા ઘણી વાર બીજાં વિવેચનોના પડછાયામાં બેસીને તે લખ્યા કરતો હોય છે. કલાનો લોકોમાં પ્રચાર–પ્રસાર કરવા યોગ્ય અવતરણોનો આશરો એક બાજુથી લેવાય છે. તાળીના ગડગડાટ આથી મળે પણ આ તાળીના ગડગડાટનું આયુષ્ય એ પછી તેના વિવેચનનું આયુષ્ય બની રહે છે. ઉત્તમ કળા કાં તો ઉપેક્ષિત થાય છે, મૌનથી, તેને પશ્ચાદ્ભૂમાં ધકેલી દેવાથી. લોકચાહના મેળવતી મોટા ભાગની કળાઓ સમૂહ માધ્યમોમાં ઘોંઘાટ કરી પ્રવેશ મેળવી ચોમાસાના જંતુઓની જિન્દગી ભોગવતી હોય છે. કેટલીક કૃતિઓ માટે તૈયાર વિવેચનો મળે છે. આમ જોઈએ તો વિવેચન બે અંતિમોમાં વિસ્તરે છે. ઉન્નતભ્રૂ ને છીછરાં વિવેચનો એક સાથે, એક સમયે, એક કૃતિનાં જોવા મળે છે. બંને વિવેચનો કૃતિને કૃતિ તરીકે જોવાની કેટલી જવાબદારી સ્વીકારે છે તથા કૃતિના નિબન્ધનને કઈ રીતે તપાસે છે તેનું કુતૂહલ સ્વાભાવિકપણે આપણને થાય. કેટલાક તો વળી વિવેચન પર બટકબોલું બોલી, તેને અલંકારોનો ઓપ ચડાવે છે ત્યારે તેની ઠાવકી કેળવેલી ભાષાઈ જોવાની મજા પડી જાય છે. આ બધાંને છાપખાનાની એક વધુ ભૂલ માની સ્વીકારવાની ઉદારતા ફરજિયાતપણે કેળવવાની રહે છે. આ સિવાય તમે કરી શું શકો?

આવી પરિસ્થિતિમાં સાહિત્યનો પ્રામાણિક, નિષ્ઠાવાન અભ્યાસી મૂંઝાય તે સ્વાભાવિક છે. જોકે એવા લોકો પણ કેટલાક વ્યવહારો સાચવવા જતાં આ દ્વિધા, અકળામણો થોડી ક્ષણો માટે ભૂલી જતા હોય છે. 'પ્રામાણિકતા', 'નિષ્ઠા', આ શબ્દોના અર્થો રંગ બદલ્યા કરે છે. ચાલે. તેને પોતાને literature as

such માટે કેટલી પડી છે તેવો પ્રશ્ન મહેરબાની કરી ન પૂછવો. આપણાં ઘણાં અભ્યાસીઓનાં આવાં વ્યવહારુ મ્હોરાં જોવાનું પણ આપણી નિયતિમાં લખાયું હોય તો શું કરીએ? તે વિવેચકની પૃષ્ઠો ઉપર, શબ્દોમાં બળવાખોર તરીકેની જે છબિ જોવા મળે છે તે તો કેટલીક કૃતિઓ અને કર્તાઓના સંબંધે જ. દરેક સમયે તેની આ radical અભ્યાસીની છબિ ભાગ્યે જ જોવા મળે. પણ તે તો ચાલે, આખો સમાજ જો corrupt હોય તો પછી મારે પણ થોડું corruption કેમ ન કરવું?

મોટા ભાગના વિવેચકો ચિકિત્સક કે મીમાંસક બનવાને બદલે સર્જાતા સાહિત્યના સાક્ષી બની રહે છે. મૂકપણે તેઓને ઉપેક્ષા કરતાં આવડે છે. તેઓ અમુક વર્ગ માટે જ લખતા હોય તેવી મુદ્રા કેળવે છે, પણ તેની સંખ્યા જૂજ હોય છે. આવી પરિસ્થિતિ પણ હવે તો સામાન્ય બની ગઈ છે. કેટલાક તો અભ્યાસક્રમો, યુનિવર્સિટીઓ અને નાનાં જૂથોની બહાર નીકળી શકતા નથી. આવા બે અંતિમો એક સાથે પ્રવર્તતાં જોવા મળે છે. એક અંતિમ તે નાનાં અભ્યાસ-જૂથોનું, બીજું અંતિમ તે સમારંભો, પહ્નીપૂર્તિઓનું, વિશેષણના ભારથી લદાયેલી સૃષ્ટિનું, કેટલાકને તો ધરાર વિવેચક અમુક હોદ્દાઓ માટે થવાનું હોય છે. એમને વિવેચન જોડે સ્નાનસૂતકનો સંબંધ હોતો નથી. તેઓ તો સ્થાયી થવા માટે આવા એકાદ-બે પાઠ ભજવી પછી ક્યાંક અદૃશ્ય થઈ જાય છે.

સર્જક પણ અનેક રીતે આજે ચિંતિત છે. કેટલાં બધાં સાહિત્યસ્વરૂપો, સાહિત્યપ્રકારો એક જ સમયે ખેડાતાં હોય છે. તેને માટે તો પસંદગીની તથા જુદા પડવાની દ્વિધા હોય છે. જે જે સાહિત્યિક શૈલીઓ વર્તમાનમાં પ્રવર્તતી હોય, જે જે લખાણની શૈલીઓ દેખાતી હોય તે બધી પદ્ધતિને સામે છેડે જઈ પોતાના સર્જનની સ્વાયત્તતા તેણે સિદ્ધ કરવાની રહે છે. ઘણુંબધું એકસરખું લખીને લહિયો બને, છપાવે, લખે તે લેખ તેવું માને, અથવા તો બધી જ પ્રવર્તમાન શૈલીમાં થોડી થોડી રચનાઓ કરી લઈ સમકાલીન થવાનો અભરખો પૂરો કરે અથવા તો જે જે લખાય છે તે બરાબર આત્મસાત્ કરે અને પોતે આવું તો લખશે જ નહીં તેવી પ્રતિજ્ઞા કરે, ટોળાં કરતાં જુદું લખવાની નેમ રાખવી કે નહીં તે પસંદગી તેણે પણ કરવાની છે. આવા સર્જક હંમેશાં ઓછા રહેવાના, તેઓ સમકાલીનોના ટોળાથી જુદા પડવાના. કેટલાક સર્જકો અમુક-તમુક વિવેચકોને ધ્યાનમાં રાખીને જ પશુકર્મ કરતા હોય છે. વગદાર સર્જકો વગદાર વિવેચન ચપટીમાં હાંસલ કરી લેતા હોય છે. સાચો સર્જક તે કંઈ

વાતાવરણ કે કટોકટીની રાહ જોઈ બેસી રહેતો નથી કટોકટી અંદરની વસ્તુ છે, બાહ્ય વાતાવરણ સામગ્રી બની શકે પણ તે કંઈ કાયદો નથી

વિવેચન કેવું છે, કેવું હોવું જોઈએ, કેવું હતું તે પ્રશ્નોની ચર્ચા કરવાથી વિવેચનાત્મક આમોહવા બદલાઈ જશે એવા ભ્રમમાંથી ત્વરિત મુક્તિ મેળવવી જોઈએ ગઈકાલનું વિવેચન આજે ભાગ્યે જ કામ લાગે છે દરેક કૃતિ જેમ વર્તમાન છે તો વિવેચન પણ વર્તમાન કેમ ન બની રહે ? જો કે પોલ દ્ માન જેવા માટે તો વિવેચન જ વિવેચનની સામે પડ્યું છે પોતાની આ વિચારધારાને તેના Criticism & Crisis લેખમાં, વિવેચનની ભાષાના સંદર્ભે તેણે વ્યક્ત કરી છે જોકે વિવેચન વિશેની તેની પોતાની વિભાવના પણ તેના મોટા ભાગના લેખમાં ભાગ્યે જ સ્પષ્ટ થાય છે અથવા તો વ્યવસ્થિત રીતે તે રજૂ કરી શકે છે તેણે ઊભા કરેલા મોટા ભાગના પ્રશ્નોના વ્યવસ્થિત જવાબ તેની વિવેચન પદ્ધતિમાંથી આપણને સાંપડતા નથી આનું કારણ તેનું ગદ્ય છે તેની લખાવટની પદ્ધતિ છે ઘણી વાર ભાષાના પ્રપંચ નીચે તેના વિચારો દબાઈ જાય છે અથવા તો અસ્પષ્ટ રહી જાય છે કૃતિ ભલે સંકુલ હોય પણ વિવેચનની ભાષામાં સ્પષ્ટતા, તાર્કિકતા ન આવે તો નાના વિચારો પણ કેવા દબાઈ જતા હોય છે તેનું ઉદાહરણ પોલ દ્ માનની ગદ્યરીતિમાં જોઈ શકાય છે આમ વિવેચનની પદ્ધતિ અને તેની પોતાની વિવેચનની સ્વ... વારંવાર અંતર પડી જતું જોવા મળે છે તેની નોંધ હાર્ટમેને લીધી છે પણ તેની વેધક દૃષ્ટિ કૃતિના હાર્દ સુધી જવાની સૂક્ષ્મ સ્ફુરતિ સંવેદનપટુતા તથા વિવેચનને નવી દિશા આપવાના ગંભીર પ્રયત્નોએ યુરોપની વિચારધારામાં નવું પરિમાણ સિદ્ધ કર્યું છે વિવેચનના પરંપરાગત ખ્યાલો કરતા કંઈક જુદું નવું, આવું સર્જક પરિમાણ તેની વિવેચનપદ્ધતિ ધરાવે છે તે પણ કબૂલ કરવું જ જોઈએ

આ રીતે સર્જન-વિવેચન બંનેની અનેક શૈલીઓ જોવા મળે છે તેનો પરિચય આપણે ઊંડાણથી મેળવીએ Text readingમાં અનેક પ્રતિભાવો પ્રવર્તતા દેખાય છે, અર્થઘટન સંજ્ઞા વિશે અનેક મતમતાંતરો હોય, કૃતિમાં લેખકનો કે વક્તાના આશય વિશે પણ અનેક મતાંતરો હોઈ શકે આ બધું પરિચયની ભૂમિકાને સમજીએ-વિચારીએ ને પાયાના સંદર્ભો વિવેચનની અનેક શૈલીઓના જાણીએ તો તેવી સ્પષ્ટતા થાય અમુક કૃતિ તે અમુક વાદની, અમુક શૈલીની છે તેમાં તેને ઢાળી દેવાથી નથી મળતો તે વાદનો પરિચય કે રીતિનો માત્ર જ્ઞાની હોવાનો આડંબર તેમાં પોષાય છે ને કૃતક તુષ્ટિનો અનુભવ

થાય છે. આ અર્થમાં વિવેચન, સર્જન સદા એક મૂંઝવણ તથા પડકાર રહ્યા કરે છે.

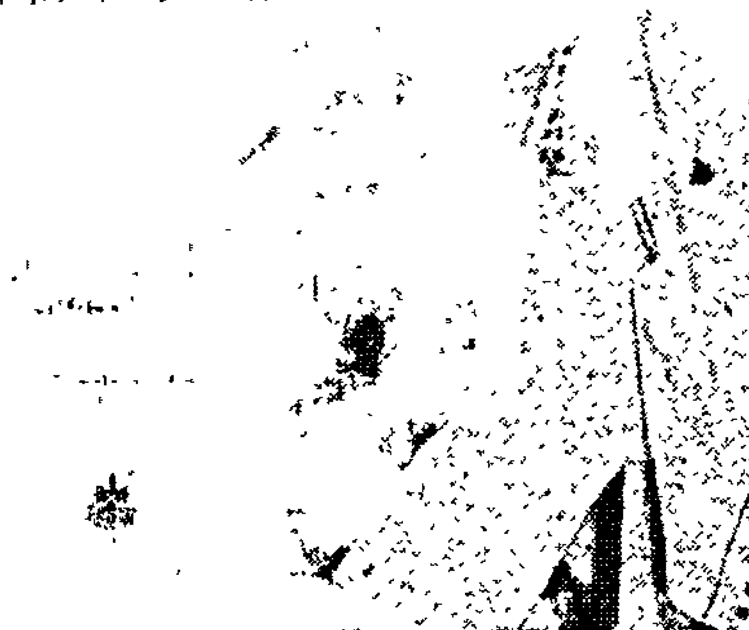
આપણી સર્જન-વિવેચન પદ્ધતિ વિશે સુરેશ જોષી, હરિવલ્લભ ભાયાણી, સુમન શાહ, શિરીષ પંચાલનાં તથા બીજાનાં લખાણો વાંચ્યા પછી મારા મનમાં આવેલા વિચારો અહીં વ્યક્ત કર્યા છે. થોડા સમય પહેલાં જ્યોફ્રે હાર્ટમૅનનું પુસ્તક 'ધ ફેટ ઑવ રીડીંગ ઍન્ડ અધર એસેઝ' વાંચી ગયો. આ લેખમાં હાર્ટમૅનના કેટલાક વિચારોની છાયા પણ ઝીલી છે.

નવી વિવેચનશૈલીઓ, સર્જનરીતિઓ સદા આપણને મૂંઝવે, અકળાવી નાખે, જેથી વિચારવિમર્શ થાય, થોડા ઊહાપોહ થાય, જીવંતતા અનુભવાય, નહીંતર ખોટાં મૂલ્યો સમય જતાં સાચાં બની જશે.

૨૧ : એતદ્ માર્ચ ૮૩

અનુક્રમ

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા–૨
મુદ્રણ સ્થાન : સુરમ્ય, નવરંગપુરા પોલીસ સ્ટેશન પાછળ, અમદાવાદ–૯.



એતદ્

એપ્રિલ ૧૯૮[illegible]   વર્ષ ૫   અંક ૧૦

તંત્રી
સુરેશ જોષી ૨૩, નૂતન સોસાયટી ફતેગંજ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૨
સહતંત્રી
શિરીષ પંચાલ એચ/૧, અધ્યાપક ક્વાર્ટર્સ, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
પરામર્શક
જયંત પારેખ એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ-૪૦૦ ૦૭૭
રસિક શાહ ખીરાનગર, બિલ્ડીંગ બી/૬, ફ્લેટ ૭૪, એસ. વી. રોડ, સાન્તાક્રૂઝ મુંબઈ-૪૦૦ ૦૫૪
હિંમત ઝવેરી

વાર્ષિક લવાજમ રૂ. પચીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

જયંત પારેખ, મુંબઈ, રસિક શાહ, મુંબઈ
ના. મુકુન્દ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ રાજકોટ-૩૬૦ ૦૦૧
વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ આણંદ
સદ્ભાવ પ્રકાશન નગીના પોળ, રતનપોળ, અમદાવાદ
સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે કરવો
'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો.
ડૉ. શિરીષ પંચાલ એચ ૧, અધ્યાપક ક્વાર્ટર્સ પ્રતાપગંજ વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૨

ત્રણ કાવ્ય | દિલીપ ઝવેરી

દૂર ક્યાંક જળ પર્ણ વિહગ કે નગર
ક્યાંક સ્મિત રંગરંગથી સભર

મને એકાદ કિરણથી અજાણ સ્પર્શ્યા વગર
પશ્ચિમે લીન સૂર્ય
આ ગીત ગાઉં છું તારું

અંધકારના અરવ શ્વાસનો, સમુદ્ર અવિચલ
એક શબ્દથી મુખરિત વિહ્વળ નિરવધિ ઉચ્છલ
અસંખ્ય અંગુલિ હોઠ બાહુ આલિંગન રંભન

તને સૂર્ય હું ફરી શબ્દથી
સગર્ભ કરવા ધારું
કદી પણ ગીત ગાઉં જો મારું

*

૧ : એતદ્ એપ્રિલ ૮૬

Hamletને

ફૂલોની ચાદર ઓઢીને
જરાક વ્હેલી શિશિરદેશમાં
વસંત જાગી

ધુમ્મમમાં નહિ છાંય ક્યાંય નહિ તેજ
વિરંજિત ધૂસર ગતિસંદેહ સ્વપ્ન

જળ ઝાકળ
સ્વર ઉચ્છ્વાસ
વેદના ! કદાચ સંભવ

સંભવની સરિતામાં નિશ્ચલ નાવ
આવ આ વસંતથી નવ ભયવું
ભમશે હંસ પંથ ભૂલી
ફૂલોની ચાદર ઓઢી
શિશિરપિંજરે —
વસંત

ધુમ્મસ
અંતિમ જન ૫૬

• એતદ્ એપ્રિલ ૮૩

આ રસ્તાને
પડઘે પડઘે
અદશ્ય બનતું નગર ઘેરતું જાય
આંગળી ટીપે ટીપે પલાળતો
સહુ રેખાઓને દિવસ
ઉઘાડી વિગત ઢાંકતો જાય અંતરો
ફૂલ પાંખડી પાંખ પાંખ પીંછાં રેષા રજ તંતુ
છેવટે ગુલાબ પંખી
અને છેવટે ગુલાબ નહિ નહિ પંખી

નગરે ભીડ
ભીડમાં રસ્તા ડામર પથ્થર કંકર રેત ધૂળ રજ કંઈ નહિ

તે આ રસ્તો
નગર આખરે મકાન નળિયાં તડકો છાયા
પડછાયાનાં બજાર
ચૌટે ચોટે ચોકે સળવળતી શેરીમાં
માથે પાટી હાથે લારી ખૂણે એક બાંકડો દુકાન
પાસે દુકાન આથે દુકાન સાથે દુકાન માથે દુકાન
જોડી
બજાર વચ્ચે પડછાયાનાં બજાર
આપી પડછાયા લઈ પડઘા
રસ્તે ટોળાં
રસ્તે ભીડ

ભીડમાં ધક્કાકોણીટીંચણચંપ્પલવાસ ધૂમાડા
પરસેવા લડપડનાં પગલાં ધક્કા સિગ્નલ થંભો ધક્કા ચાલો સિગ્નલ ધક્કા ટોળાં
કોણીટીંચણચંપ્પલ

ચંપ્પલ હેઠળ પડછાયા

ને પડછાયે પડછાયે પડતા પડઘા
આ પડઘાનું નગર

'હર્ષચરિત'કાર બાણભટ્ટની ગદ્યકાવ્યશૈલી / ભાનુપ્રસાદ પંડ્યા

रुचिरस्वरवर्णपदा रसभाववती जगन्मनो हरति ।
तत् किं तरुणी न हि न हि वाणी बाणस्य मधुरशीलस्य ॥

રુચિર સ્વર, વર્ણ (વાન), પદ (ચરણ) રસભાવયુક્ત (એ) વિશ્વ (સમગ્ર)ના મનને હરી લે છે. તે કોણ તરુણી છે? ના, ના, મધુર શીલયુક્ત બાણની વાણી છે!

આવાં પ્રશંસાભર્યાં વચનો આપોઆપ પડાવી લઈ કાવ્યશાસ્ત્રીઓને મુગ્ધ કરનાર કવિ બાણનો વાગ્વિભવ સંસ્કૃત સાહિત્યમાં એના અનેક રસોત્કર્ષક અંશોને કારણે વિશિષ્ટ બની રહ્યો છે. એમણે 'गद्यं कवीनां निकषं वदन्ति' એ સૂત્રને પોતાના શૈલીસામર્થ્યથી સાર્થક કર્યું છે. બાણે પોતાના ટીકાકારો અને સહૃદય ભાવકો ઉભય પાસે 'कादम्बरीरसज्ञानामाहारोऽपि न रोचते' એવા ઉદ્ગાર કઢાવી પોતાની કૃતિની રસસંતર્પકતા સિદ્ધ કરી દાખવી છે.

કવિ બાણના આ ઐતિહાસિક ગદ્યકાવ્ય 'હર્ષચરિતે' પણ એની ગદ્યશૈલીનાં બધાં ઉત્તમ લક્ષણો પ્રગટ કરી આપ્યાં છે. ગંભીર બુદ્ધિ, અત્યંત સમૃદ્ધ એવું કલ્પનાશીલ માનસ, વારંવાર પ્રગટતું અમાપ કુતૂહલ અને વ્યવહારજ્ઞાનને વ્યક્ત કરી આપતો સંસારનો મર્મસ્પર્શી અનુભવસંભાર એ બાણનાં વ્યક્તિત્વનાં નિરાળાં પાસાં છે. કવિ બાણની કૃતિઓમાં આ તત્ત્વોને કારણે મનોહર આમોહકતા સર્જાય છે. ભાવકને એ એક નૂતન ભાવવિશ્વમાં મૂકી આપે છે. એમનો જીવન વિશેનો વિશાળ અનુભવ, એમની સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણશક્તિ, એમનું અતિ વેદનપટુ અને કલ્પનાપ્રવણ સંવિદ્, બાહ્ય પ્રકૃતિના નિરૂપણથી માંડીને સામાન્ય વેશપરિધાન સુધીનાં તત્ત્વોનું

એવું ચિત્રાત્મક, તરલમનોહર, મૂર્તમાંસલ અને વિસ્તારયુક્ત વર્ણન કરવા એને પ્રેરે છે કે પ્રો. વાસુદેવશરણ અગ્રવાલનાં શબ્દોમાં એમને 'વિશિષ્ટ કલાસંગ્રહના સંગ્રહાધ્યક્ષ' કહીએ તો કશું ખોટું નથી.

બાણભટ્ટના સાહિત્યનો વાગ્વિશેષ પ્રગટે છે એમનાં વર્ણનોમાં. એમની ગદ્ય-કથાઓમાંથી વર્ણનો ગાળી નાખીએ તો શું શેષ રહે? 'હર્ષચરિત' જેવા ઐતિહાસિક ગદ્યકાવ્યમાં પણ તેમણે વર્ણનની એક પણ તક જવા દીધી નથી. કથાતત્ત્વના વિકાસની અહીં કોને પડી છે? એવો બાલાવબોધ અન્યત્ર મળી રહેશે! એને 'વાર્તા' કહેવાની ઉતાવળ નથી. 'જુઓ તો ખરા, આ આસપાસ અને ચોપાસમાં કેટલું સૌંદર્ય વિખરાયેલું પડયું છે! પ્રકૃતિમાં, વ્યક્તિમાં, એની ચેષ્ટાઓમાં ઘણું નીરખવા જેવું છે. ચાલો, તમને એ મારી દૃષ્ટિએ બતાવું!'—એમ કહેતા હોય તેમ જાણે બાણભટ્ટ બધું ઝીણવટથી વર્ણવે છે. કેટલીક વાર તો મૂળ કથાપ્રસંગને આછોપાતળો બનાવી દઈને પણ તેઓ નિઃશેષ વર્ણન કરતા હોય છે. આ વર્ણનોમાં સુચારુ કલ્પનારસ્યાં મંદાકિની, નિદાઘ, પ્રદોષસમય, દાવાગ્નિ જેવાં નિસર્ગની તાદૃશ છબી ઝીલતાં વર્ણનો છે, કુમાર દધીચનાં. માલતીનાં, કામવિહ્વલ સરસ્વતીનાં, પ્રારંભમાં આવતી સાવિત્રીનાં, ભૈરવાચાર્યનાં, શ્રીહર્ષનાં અને મસ્કરીનાં ઝીણવટભર્યાં ચિત્રોમાં બાણની મનુષ્યને અવલોકવાની શક્તિ સુપેરે પ્રગટે છે. એ માનવચિત્રો, માનવચેષ્ટાનાં ચિત્રાંકનો બાણની કલ્પનાનો સુચારુ સ્પર્શ પામેલાં છે. ક્યાંક ક્યાંક પ્રાણીઓનાં સ્વભાવોક્તિભર્યાં વર્ણનો પણ પ્રાપ્ત થાય છે.

બાણની વર્ણનકલામાં તાજપનો અનુભવ થાય છે. એ એવાં નૂતન ઉપમાનો વીણી લાવે છે કે વસ્તુજગતના પદાર્થો કવિના કલ્પનારસાયણે નવું જ પરિમાણ ધારણ કરે છે. આના દૃષ્ટાન્ત તરીકે પ્રદોષના વર્ણનનો નિર્દેશ કરી શકાય. મંદાકિનીનું વર્ણન પણ રમણીય છે. જોકે એમાં કલ્પનાતત્ત્વ વધી જતું દેખાય. આ બધાં વર્ણનોમાં કવિનો કલ્પનાવિલાસ મુક્તપણે પ્રવૃત્ત થાય છે. પોતાના વર્ણ્યવિષયને બરાબર આલોકિત કરવા માટે કવિ માત્ર પૃથ્વી પર નહિ પણ આકાશ–પાતાળમાં ઘૂમી વળે છે. આને કારણે એમનાં વર્ણનો ઇંદ્રિયગ્રાહ્ય તો બને છે, પણ એ અદ્‌ભુતનો સ્પર્શ પણ પામે છે. નિદાઘકાળનું વર્ણન અને તેમાંયે વાતા પવનોનું વર્ણન, થોડી એકવિધતા સાથે પણ મનોહર લાગે છે. ઉપમા, ઉત્પ્રેક્ષા અને અતિશયોક્તિ આદિ અલંકારોના આશ્રયથી એ આવાં પ્રકૃતિવર્ણનો દ્વારા સુંદર વાતાવરણ સર્જી આપે છે. વસ્તુના હૃદયરૂપને અત્યંત સંક્ષિપ્તતાથી અને માર્મિકતાથી રજૂ કરતી હોય એવી મંદાકિની માટે निर्मोक मुक्तिमिव गगनोरगस्य

(ગગનરૂપી સર્પની મોકળી બનેલ કાચળી જેવી) એ વાક્ય સાચુ પડતુ જણાય છે તો સૂર્યના રથના માર્ગને યમના મહિષ જેમ અનુસરતુ અંધારુ પણ કવિ 'रविरथमुरगमार्गानुसारेण यममहिष इव धावति नमसि ' જેવુ લાગે છે સુંદરતા, ભવ્યતા અને ભયાનકતા ત્રણેના વર્ણનોમા બાણની લેખિની એકસરખી ગતિ કરે છે એણે કરેલુ સ્મશાનવર્ણન ભયાનકતાના કેટકેટલા અધ્યાસો જાગ્રત કરી રહે છે!

પાત્રોના ચિત્રણમા કવિનો આગ્રહ નખશિખ વર્ણન કરવાનો હોવાથી એમા વિશેષ સૂક્ષ્મતા દેખાય છે ચરિત્રવર્ણનમા એમની રીતિ શિરકેશથી આરંભીને ક્રમશ પગની આગળીઓ સુધીના વર્ણનમા રાચે છે સ્ત્રીપાત્રોના તો ઠીક પણ પુરુષપાત્રોના આવા ઝીણવટભર્યા વર્ણનો સસ્કૃત સાહિત્યમા જ નહિ, પણ કદાચ વિશ્વસાહિત્યમા પણ દુર્લભ દધીચ-દર્શન પછી 'शून्येव सनिद्रेव दिवसमनयत्' જેવી પરિસ્થિતિવાળી, कुसुमधूलि धवलामिवनलतामिरताडितापि वदनामधत्ते (કુસુમરજથી ધવલ વનલતાથી પ્રહાર નહિ પામવા છતા વેદના ધરે) એવી પ્રેમવિહ્વળ સરસ્વતીનુ આકર્ષક વર્ણન, કુમાર દધીચનુ સૂક્ષ્મ લાવણ્યપ્રવાહવાળુ સૌન્દર્યવર્ણન ભવ્યતા અને ભભકાથી ભર્યું (Splendour weded with grandeur) હર્ષનુ ચિત્રાકન પ્રેક્ષકોને રીઝવતા ધર્મકાડી મૂર્તિમત ભયકરતા સમા ભૈરવાચાર્યનુ વર્ણન અદ્ભુત અને દિલ થડકાવી દેતુ શ્રીકંઠ નાગનુ વર્ણન, સક્ષિપ્ત છતા [illegible] ઊપસી આવતુ મસ્કરીનુ ચિત્ર — આ બધામા બાણના અનુભવ, અવલોકન અને કલ્પના ત્રણે લક્ષણોનો સુમેળ સધાયો દેખાશે બાણના ચરિત્ર ચિત્રાકનો-વિશિષ્ટ અને નિરાળા બની રહે છે, તેનુ એક કારણ એ પણ છે કે ક્યારેક પ્રકૃતિચિત્રો સાથે એમા આવા વ્યક્તિચિત્રો પણ સ્પર્ધામા ઊતરે છે આવા વર્ણનોમા ઉજ્જ્વલ પદબંધ, મનોહારિતા અને ઉચિત શબ્દોની પસંદગી એવી તો સમુચિત થયેલી જણાય છે કે બાણે જેને આદર્શરૂપ માનેલા એવા ભટ્ટાર હરિચન્દ્રના સભ્યલક્ષણો— प्रत्र वाग्बन्धा हारा कृतवर्णक्रमस्थिति '—નો અનુભવ બાણમા પણ થયા વિના રહેતો નથી

બાણના ચોટદાર વર્ણનો સવેદનવિશેષને ઘનીભૂત કરવામા પણ કામે લાગે છે દુર્વાસાએ સરસ્વતીને શાપ આપ્યો તે 'હર્ષચરિત'ના પ્રસગમા જે ઉત્પ્રેક્ષાવાળુ વર્ણન કર્યું છે, તે આ પ્રકારનુ છે 'शापशङ्काशरणागतैरिव सुरासुरमुनिभि *प्रतिपन्नसराश्रय* ' (*જાણે કે શાપ આપશે એવી શકાથી શરણે આવી ગયા હોય* એવા દેવો, અસુરો અને મુનિગણ પડીને આળોટવા લાગ્યા હોય ') આવુ વર્ણન કરીને કવિ કેવુ ભયનુ વાતાવરણ ખડુ કરી દે છે! એ જ રીતે સરસ્વતીની

પ્રણયવિહ્વલ મનોદશામાં માત્ર બાહ્યાંગોનું વર્ણન જ નથી મળતું, પણ કવિ એના હૃદયસ્થ ભાવકંપનને પણ નોંધી લે છે. એ આખુંય વર્ણનચિત્ર જેટલું મનોહર છે તેટલું જ મનભર અને ભાવપૂર્ણ પણ છે. સૂક્ષ્મ માનવસ્વભાવનું નિરૂપણ બાણે ખોટો પાઠ બોલતા 'पठनरुचिबहुसमाज'ના અવલોકન દ્વારા કર્યું છે. પ્રાણીઓની લાક્ષણિકતાનું બાણે કરેલું વર્ણન પણ એટલું જ સૂક્ષ્મ અને સ્વાભાવિક છે. એમાં આપણે દર્પશાત હાથીના વર્ણનને ગણાવી શકીએ. એવાં કેટલાંક વર્ણનોમાં લાક્ષણિક નમૂના તરીકે મમ્મટે સ્વભાવોક્તિના દૃષ્ટાંત તરીકે ટાંકેલું 'पश्चादङ्घ्रिप्रसार्य...'થી શરૂ થતું પ્રભાતમાં જાગી ગયેલા અને આળસ મરડીને ટટ્ટાર થતા અશ્વના ચિત્રને મૂકી શકીએ : 'એક પગ પાછળ પ્રસારીને, પીઠ નમાવવાને લીધે વિસ્તરેલા અંગને ઊંચે લંબાવીને, જેણે ડોક વાંકી વાળી છે એવો અશ્વ, મુખને છાતી પર ટેકવીને, ધૂળથી રજોટાયેલી કેશવાળી હલાવીને, ઘાસના કોળિયાની ઇચ્છાથી ફફડતા નસકોરાંવાળા મુખવાળો, ઊંઘમાંથી ઊઠેલો ધીમું ધીમું હણહણતો ખરીથી ધરતીને ખણી રહ્યો છે.' આ વર્ણનમાં કવિ બાણની પ્રાણીના સૂક્ષ્મ અવલોકનની શક્તિ આસ્વાદ્ય રીતે પ્રગટી રહે છે. ઉપરના મુક્ત અનુવાદમાં પણ એક સ્વાભાવોક્તિ દ્વારા ચિત્ર બરાબર દોરાતું દેખાશે.

કાલિદાસ જેમ એમની ઉપમા માટે પ્રથિતયશ છે, એમ બાણ કદાચ એમની ઉત્પ્રેક્ષાઓ માટે સુપ્રસિદ્ધ બને છે. આમ તો ઉપમા, રૂપક, પરિસંખ્યા, અતિશયોક્તિના એમના પ્રયોગો પણ પ્રસન્નકર છે, છતાં એમનાં વર્ણનો ઉત્પ્રેક્ષાથી રચાતી પરંપરાઓથી વિશેષ આહ્‌લાદક બને છે. સરસ્વતીના રતૂમડા ઓષ્ઠ માટે એમણે પ્રયોજેલી ઉત્પ્રેક્ષા જુઓ : 'वदनप्रविष्ट सर्वविद्याचरणालक्तरसेनेव पाटलेन स्फुरतां दशनच्छेदेन (જાણે મુખમાં પ્રવેશેલી સર્વ વિદ્યાઓના ચરણ પરના અળતાના લાલરસથી પ્રગટ થતી દંતાવલિવાળી...) એવી જ રીતે સરસ્વતીના પરિમલથી આકર્ષાયેલાં અને મુખ આસપાસ ચક્રાકારે ઊડતા ભ્રમરકુલોને મૂર્ત શાપાક્ષર (शापाक्षरैरिव षट्चरणचक्रैराकृष्यमाणा) કલ્પવામાં કેટલું બધું ઔચિત્ય છે! એ વર્ણન સરસ્વતીના અમંગલ ભાવિનું પણ કેવું સૂચન કરી રહે છે! અલબત્ત, કુમુદો, ભ્રમરો, મણિઓ, અલક્તરસ, નખમાંથી પ્રસરતાં કિરણો ચંદનલેપ જેવાં ઉપમાનો કે વસ્તુલક્ષી સંદર્ભોનો એમની ઉત્પ્રેક્ષાઓમાં એટલો બધો ઉપયોગ થાય છે કે શ્રી. એસ. કે. ડે કહે છે તેમ 'His manner has a tendency to degenerate into mannerism' —એ વિધાન કેટલેક અંશે સાચું પણ લાગે છે. ઉપમાના પ્રયોગમાં પણ બાણ ક્યારેક લાઘવમાં ખૂબ કહી નાખે છે. ભૈરવાચાર્યના શિષ્ય મસ્કરીના મોટા દાંતને દૂધીના બી (अलाबुबीज)ની

લૌકિક ઉપમા આપીને એણે આજનો કવિ પણ ટગર ટગર જોયા કરે એવી નવીનતા સાધી છે। બીજા ઉચ્છ્વાસના પ્રથમ શ્લોક 'अतिगम्भीरे भूपे कूप इव' जनस्य निरवतारस्य (અતિ ગભીર (રાજાની ભીતર રાજાના મનમા) અતિ ઊંડા કૂવાની જેમ મનુષ્યે ઊતરવુ નહિ)મા ...ની સ્પષ્ટ અને ઉચિત એવી સશ્લેષ પૂર્ણોપમા એમણે પ્રયોજી છે।

બાણની શબ્દવાક્ય યોજનામા સ્વમાધુર્ય અને લયના તત્ત્વો પણ સારા પ્રમાણમા જોવા મળે છે એનુ લયસૌંદર્ય કે નાદમાધુર્ય તેઓ યથાપ્રસગ કોમળ અને કઠોર વર્ણોને પ્રયોજીને સધે છે कुवलयदामच्छायलोचना शिलखण्डिकापद्म रागमण જેવી નાની સામાસિક રચનાઓમા પણ એ વ્યક્ત થાય છે પરતુ અહી એ પણ નોંધવુ જોઈએ કે એનુ પરિણામ કેટલીક વાર त्वङ्ग तुङ्गतरङ्गतरतरल तर तार तार काम् અને भगवति, भक्तिसुलभ भुवनभूते भूत भावने भेदच्छिदि भव भूयसि भक्तिरभक्त। જેવા કૃત્રિમ વર્ણાનુપ્રાસમા આવે છે બાણની રચના સમાસમય ...યથી ઓજસ્વતી બને છે પણ એવા લાબા સમાસો પ્રો. કીથ કહે છે તેમ સુઘટિત હોય છે અને વચ્ચે વચ્ચે ટૂ । શબ્દો પણ આવે છે

વસ્તુનિરૂપણની બાણની બે ત્રણ વિશિષ્ટ રીતિઓ છે તે પણ અહી નોંધવી જોઈએ એક તો વર્ણ્ય વિષયમા એક અર્થ લેતા વિરોધી વસ્તુઓનો સમન્વય દેખાય અને બીજો અર્થ લેતા એ વિરોધનો પરિહાર થાય એવી વિશિષ્ટ વાક્યરચના એ કરે છે જેમ કે સરસ્વતીના વર્ણનમા सनिहित बाला धकारा भास्वा मूर्तश्च જેવામાં એનુ દૃષ્ટાન્ત મળે છે આ જ યુક્તિ એમણે હર્ષના પોતાના પિતૃઓના અને સ્થાણ્વીશ્વરની નગનાઓના વર્ણનમા અપનાવી છે. (मातगगामिन्य शीलावयश्च गौर्य विभवताश्च વગેરેમા) આવો જ પ્રયોગ પાછો ભૈરવાચાર્યના રાજા પુષ્યભૂતિને કરેલા ઉદ્બોધનમા થયો છે ઉક્તિના વૈચિત્ર્ય માટે दानरत्नु कर्मसु साधमश्रद्धा न करिष्यति જેવો પરિસખ્યા અલકારનો ઉપયોગ પણ એ કરે છે

બાણની શૈલીને પણ એની સીમા છે કવિનો મુક્ત કલ્પના વિલાસ ચરાચર માથી ઉપમાને શોધી લાવે છે અને એમણે પોતે બાધેલુ 'सवृत्तान्त गामिनी' લક્ષણ સમર્થન કરવા એ મથે છે, છતા આ કલ્પનાઓમા એમનો પુરાણ, દર્શન શાસ્ત્ર, વ્યાકરણ આદિનો ઊંડો અભ્યાસ પ્રગટ થાય છે એ જેમ એની સિદ્ધિ છે તેમ એ કેટલીક વાર ભાવક માટે અર્થગ્રહણમા અતરાયરૂપ પણ બને છે જેમકે અમૃતમથન અગેના સદર્ભનો બાણે કેટલી બધી વાર ઉપયોગ કર્યો છે!

એ તો ઠીક ચ્યવને ઇન્દ્રના હાથને સ્તંભિત કરી દીધો, દક્ષપ્રજાપતિના યજ્ઞ વખતે સૂર્યનો દાંત ભાંગેલો, 'વાલખીલ્ય' ઋષિઓ (સાઠ હજાર), સૂર્યનું સુષુમણા કિરણ, આ બધું બાણની કલ્પનાઓને સમજવા વિવરણની આવશ્યકતા ઊભી કરે છે. प्रसन्नवृत्तय... આદિ વ્યાકરણશાસ્ત્રના ઉલ્લેખો અને બંદીજનના 'तदपि मुनिगीत...'વાળા શ્લોકમાં સંગીતની વિશિષ્ટ પરિભાષાના ઉલ્લેખો પણ ઊંડા વિવરણથી જ ગમ્ય થાય તેમ છે કયાંક કયાંક અનુચિત કલ્પનાઓ પણ તેઓ કરી લે છે. એમની શૈલી ઘણે સ્થળે સૂત્રાત્મક બને છે. સર્વસામાન્ય સત્ય (universal truth)વાળાં કેટલાંય વાક્યો તેમાં દેખાય છે. વસ્તુનિરૂપણને કેવળ બુદ્ધિચાતુર્યયુક્ત અને નીરસ બનાવી દે એટલી હદે પણ ક્યારેક જાય છે.

ક્યાંક ક્યાંક એમની વર્ણનની સૂક્ષ્મતા બિનજરૂરી હોય છે. એ ક્યારેક વ્યક્તિઓના વર્ણનમાં વિચિત્ર કલ્પનાઓ પણ કરી બેસે છે. દધીચના વર્ણનમાં નાકને આંખરૂપી નદીઓ વચ્ચેનો સેતુબંધ કહ્યો છે! સરસ્વતીના પગને મદન-નગરના તોરણસ્તંભ કહ્યા છે, તે સહેજ અશોભન લાગે. એના અલંકારો ક્યારેક ગૂંચવાઈ જઈને કિલષ્ટતા ઊભી કરતા પણ દેખાય. ચંદ્રની રતાશને એણે એની અંદરના હરણના લોહીથી આવેલી કહી છે! જોકે આવું અલંકરણ કે કલ્પન આધુનિક કાવ્યરીતિનું સ્મરણ કરાવે. કેવળ આજના કવિએ નહિ પણ બાણે પણ આવી 'લોહીઝરણ' કલ્પના કરી છે ખરી! વળી બીજાલેખાતે રાત્રિના અધરોષ્ઠનું ઉપમાન પણ એ બનાવે છે.

વેબરે દંડીની તુલનાએ બાણના નીચેના દોષોની સખત ટીકા કરી છે. 'અનાકર્ષક સૂક્ષ્મતા (Subtlety) અને પુનરુક્તિ (Tautology)', 'એક એક શબ્દ પર લાદેલો વિશેષણોનો અતિશય ભાર, એક માત્ર ક્રિયાપદ પાનાંઓ સુધી ટકી રહે અને વચ્ચેનો ગાળો વિશેષણો અને એના વિશષણોથી પુરાતો રહે એવી યોજના', 'એક પંક્તિથીય વસ્તુ વિસ્તરે એટલાં લાંબા વિશેષણોનો પ્રયોગ – આ મર્યાદાઓની ટીકા થઈ છે. 'Inflected Language'ના બધા લાભોને ફગાવી દેતા બાણ સમાસના રૂપમાં વિશેષણોનો ખડકલો કરીને રાચે છે. વેબર નોંધે છે: 'Bana allows no topic pass untill he can squeeze no more out of it!'

બહુ ઓછો અર્થ જાણીતો હોય તેવા શબ્દોનો પણ એ પ્રયોગ કરે છે. प्रसन्न = દારૂ, उत्पादक = ઊંચા પગવાળા, प्रवरसेन – प्रव + रस + इन = જેને કૂદકા મારવામાં રસ છે એવાઓનો પતિ સુગ્રીવ જેવી તેમણે કરેલી શબ્દરમત શૈલીને

દુરુહ બનાવે છે શિષ્ટ સાહિત્યમા ભાગ્યે જ વપરાતા આશુશુક્ષણિ = અગ્નિ, દ્યુમ્ન (ધન) જેવા વૈદિક શબ્દો એ પ્રયોજે છે स्तम्बरम् (હાથી), स्वापतेयम् (ધન) दोषा (રાત્રિ), नाक (સ્વર્ગ), जात (અગ્નિ), गमस्तिमत् (સૂર્ય), नैत्र (રેશમી વસ્ત્ર) જેવા સામાન્ય વાચકને ગભરાવી દે તેવા શબ્દો પણ બાણની ગદ્યશૈલીમા ઠીક ઠીક પ્રમાણમા યોજાયા છે

આજના સંદર્ભમા જોતા આપણને આ ગદ્યશૈલીમા કૃતકતા, આયાસ અતિવિસ્તાર દુરુહતા, પાંડિત્યપ્રદર્શન જેવા દોષો દેખાય પણ ઐતિહાસિક દષ્ટિએ જોઈએ તો જણાય છે કે સંસ્કૃત ગદ્યકાવ્યમા સર્વત્ર આજ ધારી સ્વીકારાયેલી છે બાણસર્વ=उत्कलिका-સમાસપ્રચુર-શૈલી નથી યોજતા, પણ उत्कलिका (સમાસ પ્રચુર), चूर्णक (અલ્પ સમાસયુક્ત) અને आविद्ध (સમાસરહિત) એમ ત્રણે શૈલીએને તેઓ કુશળ શિલ્પની જેમ બદલતા રહે છે उत्कलिका પછી તરત જ ટૂંકાવાક્યોવાળી શૈલી યોજે છે એ વખતનો રસજ્ઞ વર્ગ આ પ્રકારની રીતિમા રસ લેતો હશે એમ ધારી શકાય આમ છતા એક મર્યાદિત વિદ્વાન વર્ગ સિવાય આનો રસ માણનારા ભાગ્યે વધુ નહિ હોય એવુ અનુમાન અવશ્ય કરી શકાય તેમ છે પછીથી આનુ અનુકરણ કરનારાઓ શૈલીવેડામા સરી ગયા હશે અને તેનુ માઠુ પરિણામ આવ્યુ હશે બાણ સુબન્ધુ જેવાની ઊંચી કક્ષાની ગદ્યકાવ્ય કૃતિઓની સમકક્ષ અન્ય રચનાઓ ભાગ્યે જ પ્રાપ્ત થાય છે

બાણની સૂક્ષ્મ અવલોકનશક્તિ, એમની ચિત્રાત્મક વર્ણનકલા એમનો કુદરતપ્રેમ, જગતને ઝીલી લેવા ઉદ્યુક્ત એવી એમની કેળવાયેલી આંખ એવો જ સંગીતપ્રવણ કાન, એમની કલ્પનાસમૃદ્ધિ અને શબ્દવૈભવ એ એવા શૈલીગુણો છે કે જેના વિશે બે મત ન હોઈ શકે • અલબત્ત, એ જ્યારે ઔચિત્ય છોડી સંયમનો અનાદર કરે છે ત્યારે મર્યાદાને નોતરે છે પ્રો એમ કે ડેના આ શબ્દો સાથે સંમત થવા જેવુ છે 'His Choice of subject may be good, his choice of scale is fatal'

સંદર્ભ ૧ History of Sanskrit Literature V Vardachari
૨ History of Sanskrit Literature A B Keith
૩ History of Sanskrit Literature Classical Period Vol. I De & Das Gupta
૪ 'हर्षचरित एक सांस्कृतिक अध्ययन' प्रो वासुदेवशरण अग्रवाल

ધ-ઈટર્નલ હસબંડ : એક પરિચય | વિજય શાસ્ત્રી

દોસ્તોયેવસ્કીની આ નવલકથા ઓછી જાણીતી છે. છતાં ચુસ્ત કથાપ્રપંચ અને તજ્જન્ય અસ્ખલિત રસપ્રવાહની બાબતમાં તે 'ક્રાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ' જેવી ચુસ્ત રચનાબંધ ધરાવતી કૃતિને મળતી આવે છે. 'બ્રધર્સ કેરેમેઝોફ'ના ઈવાનની જેમ આ કથાનું એક પણ પાત્ર કોઈ પણ પ્રકારની મેટાફિઝિકલ સમસ્યાનો સામનો નથી કરતું. તેમની સમસ્યાઓ તેમની પોતીકી છે. તેમના પોતીકા જીવનસંદર્ભમાં જ તેમનું મહત્ત્વ છે. કથાનો નાયક, હોદ્દાની રૂએ (!) ગણવો હોય તો, વેલ્ચાનિનોવ છે પણ પાવેલ પાવલોવિચ નામનું બીજું એક પાત્ર વધુ ધ્યાનપાત્ર બને છે. કદાચ લેખકને અભિપ્રેત ન હશે છતાં તે મહત્ત્વપૂર્ણ બની ગયું છે. કૃતિનું શીર્ષક બહુ સૂચક છે. પાવેલ એક કરતાં વધુ સ્ત્રીઓ સાથે લગ્ન કરે છે–કર્યે જાય છે, છતાં એકેયનો પ્રેમ તેની નિયતિમાં નથી, તે નથી પ્રેમ કરી શકતો, નથી પ્રેમ પામી શકતો. પ્રેમ કરવાની ને પામવાની તેની ઝંખના પ્રબળ છે છતાં સતત તે ઝંખનાની પરિતૃપ્તિથી તે વંચિત જ રહે છે. એ તેના પાત્રનો કરુણ છે. એની કરુણતાને ઉપસાવવા લેખકે જે વિભાવો પસંદ કર્યા છે તે બધી વખતે કરુણને માટે નિયત થયેલા નથી. કરુણને બદલે ભાવકના મનમાં ઘૃણા, લેખકના શબ્દો વાપરીએ તો exasperation, repungnance અને repulsionની લાગણીઓ જન્માવે છે. ઘૃણા, અણગમો અને ધિક્કાર ઉપસાવતું આ પાત્ર તેમ છતાં ભાવકના ચિત્તમાં તે જ ઘડીએ અપાર કરુણા પણ જન્માવે છે. ધિક્કારપૂર્ણ એવો પાવેલ તેની સઘળી મૂર્ખાઈઓ છતાં વહાલો લાગે એવો છે અને તેથી જ દોસ્તોયેવસ્કીનાં પાત્રો આગવા અર્થમાં

life-like કહેવાયા છે કેમ કે જીવનમા પણ કોઈક ઘૃણાસ્પદ વ્યક્તિ તેની ઘૃણાજનક વ્યક્તિમતા છતા અમુ- ચોક્કસ ખૂણેથી આપણામા મમતા ઉપજાવે એવી લાગી શકે છે પાવેનને જે ઘડીએ તમે ચાહવા જાઓ એ જ ઘડીએ એ એવ્ તો વર્તી ગેમે કે તમે એને ધિક્કારો ધિક્કાર બાદ એનુ ભોળપણ વળી પાછુ એને માટે મમત્વ જગાવે તેફાની બાળક પ્રત્યે માબાપને જેમ ઘડીમા ગુસ્સો આવે પણ એ જ ઘડીએ અપાર વાત્સલ્ય પણ છનકાઈ આવે એવા સમિશ્ર મહિગ્ધ ઊર્મિપ્રવહેા પાવેનના પાત્ર પરત્વે જન્મે તેની મદુનતા એના ચરિત્રમા આણી શનાઈ છે એને જ આ કૃતિનો વિશેષ ગણી શકાય એમ છે, કૃતિમા પાત્રો લેખકના સહાનુ-પા[Comp ression]ના આવરણમા વીટાયેલા છે તેમનુ oppression અને લેખકનુ Compassion એના પાત્રોને, તેઓ દુષ્ટકર્મા હોવા છત, ખલ બનવામાથી ઉગારી ને છે

પ્રથમ પ્રકરણમા વે ચાનિનોવ આપની સામે ઊપસે છે કથાના બે મુખ્ય પાત્રોમાનુ તે એક છે છતા તેને નાયક-પદે સ્થાપી શકાય કે કેમ તે એક પ્રશ્ન છે તે આત્મનિરીક્ષણ કરી શકે છે મનોવિકૃતિથી પીડાય છે છતા તેનાથી સભાન છે એ તેના વ્યક્તિત્વનો વિશેષ છે દોસ્તોયેવસ્કી વાસ્તવની ઘટનાઓનો Springboard તરીકે ઉપયોગ કરે છે એ સાચુ છતા જે તે ઘટનાના અણુએ અણુને તેના પૂરેપૂરા પરિમાણમા ઉપસાવે છે ઘટના વજનદાર પણ છે મનોસચલનોની નિમિત્ત પણ બને છે ઘટનાની સ્થૂળતા બહિર્પરિમાણનો પાત્રની મનોઘટના સાથે કોઈ વિરોધ નથી ઘટના તેની સઘળી સ્પર્શક્ષમતા–tangibility–સમેત સૂક્ષ્મ બને એ દોસ્તોયેવસ્કીની આ કૃતિનો નોંધપાત્ર વિશેષ છે

વેલ્ચાનિનોવ વાચક સામે એક પીડિત, અભિશાપ્ત માનવીરૂપે પ્રવેશે છે તે અધીરો છે તેનામા આત્મવિશ્વાસનો અભાવ છે આમ થવા માટેનુ કારણ એ છે કે એના ભૂતકાળની ઘટનાઓ ઉત્તરોત્તર બદતર સ્વરૂપની બનતી આવી છે તે કહે છે તેમ 'everything has Changed for worse' અને 'everything is a failure (પૃ ૧)* તબિયત વિશે નાહક ચિંતા કરવાને લીધે થયેલી મનની ખિન્ન અવસ્થા, રોગભ્રમ પોતે માંદો છે એવો વહેમ જેને Hypochondria કહેવાય છે તેનો તે ભોગ બનેલો છે તેને ઊચા વિચારો આવે છે તેને પણ રોગનુ જ પરિણામ તે ગણે છે । 'All these 'higher

* અહી આપેલા પૃષ્ઠાક Constance Garnett વડે અનૂદિત અને heine-mann Lonpo વડે પ્રકાશિત 1976 ની આવૃત્તિના છે

ideas' are more illness and nothing more!" (પૃ. ૪) દસપંદર-વર્ષ પૂર્વેના બનાવો તેની એકેએક વિગત સાથે તેને એકાએક યાદ આપવા માંડે છે. કેટલીક વિગતો તેને 'Positive crime' જેવી લાગવા માંડે છે. ભૂતકાળનાં સ્મરણો વેલ્યાનિનોવને 'reformation of morals' લાગે છે. સ્મરણોથી છૂટી શકવા તે અશક્ત છે. 'I have not the slightest power of escaping from myself' (પૃ. ૭) તેને મન શહેર એટલે એવું સ્થળ કે જ્યાં લોકો સ્વાર્થસાધનામાં ઉંદરની જેમ આમથી તેમ દોડાદોડ કર્યા કરે છે. બધા ખુલ્લંખુલ્લા સ્વાર્થ દેખાડે છે. કપટ અને જૂઠાણું આચરવામાં ધૃષ્ટ છે. આવો આ વેલ્યાનિનોવ કોર્ટમાં અનેક કેસોમાં સંડોવાયેલો છે. શહેરને લેખક (પાત્ર નહિ) 'A paradise for a melancholy man' કહે છે.

પ્રથમ પ્રકરણમાં હાઈપકોન્ડ્રિઅથી વેલ્યાનિનોવ પીડાતો હોવાની વીગત આવી તેના સન્દર્ભે બીજા પ્રકરણમાં તેની એવી મનોવિકૃતિનો પુરાવો આપતી વીગતો આવે છે. કોઈ જો મોટેથી સબડકા બોલાવીને ખાય યા પીરસણિયો પહેલા જ શબ્દે સમજી જાય તો તરત ગુસ્સે થઈ જતા આ વેલ્યાનિનોવને એક દિવસ 'wretched object' જેવો માણસ દેખાય છે. બીજે દિવસે બીજી જગ્યાએ અને ત્રીજે દિવસે ત્રીજી જગ્યાએ એ માણસ દેખાય છે. એની હેટમાં ક્રેપ છે. લેખકે વેલ્યાનિનોવને આ માનવીથી અત્યન્ત ભયાકુલ થતો બતાવ્યો છે. એનું દર્શનમાત્ર તેને અસ્વસ્થ કરી મૂકે એવું છે. તે પોતે જ પોતાને પૂછે છે કે 'What is the matter with me-am I sick on his account?' (પૃ. ૧૦) પોતે એ માણસને જોવાથી ગુસ્સે થાય છે તે બદ્દલ એ શરમાય છે પણ બીજી જ પળે પાછો 'there must be reasons for my being to angry' કહીને શરમ પાછી ઠેલે છે. પેલો હેટમાં ક્રેપવાળો માણસ તેની જાસૂસી કરતો હોય તેમ એને લાગે છે. એ માણસનું તેને વળગણ થઈ જાય છે. આવી મનોવિકૃતિનાં કારણો તે પોતે જ આ રીતે કલ્પે છે કે–

'I'm getting quite old, I'm losing my memory I see apparitions, I dream dreams, bells ring......I am convinced that all this business with the crape gentleman is a dream too' (પૃ. ૧૫) આમ પેલા માણસનું અસ્તિત્વ ખરેખર તેને માટે સ્વપ્ન જ છે. કદાચ એમ પણ હોય કે બિહામણી વાસ્તવિકતાનો મોઢામોઢ સામનો કરવા અશક્ત હોવાથી તે વાસ્તવને પણ સ્વપ્નની કક્ષામાં મૂકી

તેની ડારતી વિભીષિકામાંથી કામચલાઉ છુટકારો મેળવવા માગતો હોય. પણ વાસ્તવને સ્વપ્ન ગણવાથી તે ખરેખર સ્વપ્ન બની જતું નથી. રાત્રે ત્રણ વાગ્યે એ માણસ વેલ્યાનિનોવના ઘરની બરાબર સામે આવી ઊભો રહે છે. પછી ધીમે ધીમે તેના ઘર તરફ આવે છે, પગથિયાં ચડે છે. વેલ્યાનિનોવ અત્યન્ત વિક્ષુબ્ધ બની જાય છે. સ્વપ્ન, સ્વપ્ન મટી નક્કર વાસ્તવ બની તેના મોંઢામોઢ આવી ઊભે છે. એ માણસ છે નટાલિયાનો પતિ પાવેલ. નવ વર્ષ પહેલાં વેલ્યાનિનોવ અને તેની વચ્ચે મૈત્રી હતી. પોતાની ઓળખ આપતાં પાવેલ એક નાટકનો ઉલ્લેખ કરે છે, જેમાં તેને પતિનો પાઠ ભજવવા આપવામાં આવ્યો હતો પણ—

"So that I did not act the 'husband' because I was not fitted for the part." (પૃ. ૨૪).

પછી આડીઅવળી વાતો કરી, પોતે જ્યાં ઊતર્યો છે તે હોટેલનું નામ-સરનામું આપી પાવેલ પાવલોવિચ વિદાય લે છે. તેના ગયા પછી જાણે કોઈ ગંદી ચીજનો સ્પર્શ થયો હોય એમ વેલ્યાનિનોવ થૂંકે છે ને વિચારે ચડે છે. પતિના પાઠ માટે તે લાયક ન નીવડયો એ વાત તેના સમગ્ર વાસ્તવિક દાંપત્ય-જીવન માટે પણ સાચી નીવડી હોઈ સરસ વક્તા બની રહે છે.

પાવેલની વિદાય બાદ, તેણે આપેલા, તેની પત્ની નટાલિયાના મૃત્યુના સમાચારથી વિક્ષુબ્ધ બનેલા વેલ્યાનિનોવને પોતાના નટાલિયા સાથેના સંબંધનું સ્મરણ થાય છે. એકદા લગ્ન કરવા માટે પોતાની સાથે ભાગી નીકળવા તૈયાર થયેલી એ નટાલિયા છેલ્લી ઘડીએ ફસકી ગઈ ત્યાર પછી તેના મનમાં સતત બે મહિના સુધી એક જ પ્રશ્ન ઘોળાયા કર્યો હતો કે તેને નટાલિયા માટે સાચે જ પ્રેમ હતો કે પછી ઘેલછા હતી? નટાલિયાના વ્યક્તિત્વની લાક્ષણિકતાઓ તેને યાદ આવે છે, જેવી કે—

'To argue with that lady was impossible'

'She never thfough herself wrong'

'The husband is the first lover but never till after the wedding.' (પૃ. ૨૮) લગ્નપૂર્વે પતિ તેનો પ્રેમી હતો, લગ્ન પછી ક્યારેય નહિ, તેથી એવા પ્રેમહીન પતિ માટે તે 'the eternal husband' અથવા તો 'A husband and nothing more' જેવાં પ્રમાણપત્રો પ્રયોજે છે.

પાવેલ માત્ર 'પતિ' જ છે. નવલકથાના શીર્ષક તરીકે પ્રયોજાયેલા 'eternal husband' શબ્દમાંનો 'eternal' શબ્દ આમ, 'Only husband not lover' જેવો અર્થ – કટાક્ષ – પૂરો પાડે છે. પાવેલ એ આવો પતિમાત્ર જ છે. આવા પતિનું લક્ષણ એ છે કે—

'Such a man is born and grows up only to be a husband and having married, is promptly transformed into a supplement of his wife...' (પૃ. ૨૯).

આવી આ નટાલિયાને તેના પતિથી કોઈ સંતાન નહોતું. એવામાં તે સગર્ભા થઈ એટલે કોઈને વેલ્ચાનિનોવ પર શંકા ન આવે તે ખાતર તેણે વેલ્ચાનિનોવને દૂર ચાલી જવા સૂચવ્યું. તે જ અરસામાં એક આર્ટિલરી – અધિકારી સાથે નટાલિયાને સંબંધ થયો. ત્રણચાર માસ બાદ નટાલિયાનો એક પત્ર વેલ્ચાનિનોવને પીટર્સબર્ગ ખાતે મળ્યો કે જેમાં તેને પાછા ન ફરવાનું કહેવાયું હતું. કેમ કે 'as she already loved another' (પૃ. ૩૧).

આ પછી છેક નવ વર્ષે તેના ધણી દ્વારા તેનું સ્મરણ થયું. પાક્રોવસ્કી હોટેલ ખાતે તેના ધણીને મળવા જવાનો સમય થવા આવ્યો ત્યારે તેણે પોતાની જાતને પૂછવા માંડયું કે 'ત્યાં જવાનું શું કામ છે?' 'When everything has so naturally and of its own accord ended between them?' છતાં તે જાય છે. ત્યાં પાવેલની સાથે એક નાનકડી છોકરી –લિઝા– છે. આ લિઝા પાવેલની પુત્રી છે. પાવેલની પુત્રી ગણાય છે પણ છે ખરેખર વેલ્ચાનિનોવની દીકરી, પોતાની દીકરી એમ વેલ્ચાનિનોવ માને છે. તેની મા નટાલિયા મૃત્યુ પામી હોઈ લિઝા નમાઈ છે. તેના (કહેવાતા) બાપ સાથે, વેલ્ચાનિનોવ જુએ છે કે લિઝા દુઃખી નથી. કદાચ તે (લિઝા) જાણે છે કે પોતાનો સગો બાપ પાવેલ નથી, પણ કોણ છે તે, તે જાણતી નથી. વેલ્ચાનિનોવ પુત્રીવત્સલ બની, પોતાની ઓળખાણવાળા એક ભર્યાભાદર્યા કુટુમ્બમાં લિઝાને રાખવાની વ્યવસ્થા કરે છે. એ કુટુંબની કલાવડિયા નામની સ્ત્રી લિઝાને રાખવા તૈયાર થાય છે તેનું કારણ એ છે કે વીસ વર્ષ પહેલાં આ કલાવડિયા અને વેલ્ચાનિનોવ લગ્ન કરનાર હતાં! પણ અચાનક કલાવડિયા પોગોરેલ્ત્સેવને પરણી ગઈ ને બધું અટક્યું. કલાવડિયાને તે કહે છે કે આ લિઝા તો ખરેખર મારી દીકરી છે. પણ બીજી બાજુ લિઝા તેના આ સાચા બાપ કરતાં પાલક બાપ પાવેલ માટે રડે છે તે પરિસ્થિતિ વ્યંગ્યાત્મક છે. સાચો બાપ વેલ્ચાનિનોવ, સાચી

દીકરી લિઝાને, ખોટા – કહેવાતા – બાપ માટે આંસુ સારતી અદેખાઈથી જોઈ રહે છે. તેને થાય છે : 'Can she really love him so much?' (પૃ. ૪૭).

બીજી પણ કેટલીક તીક્ષ્ણ, વક્રતાપૂર્ણ અને નાટ્યાત્મક એવી પરિસ્થિતિઓ અહીં સરજાય છે. પાવેલ બાગુટોવ નામના એક માણસના મૃત્યુના ખબર વેલ્ચાનિનોવને આપે છે આ બાગુટોવ નટાલિયાનો પ્રેમી હતો એમ પણ તે જણાવે છે. ત્યારે વેલ્ચાનિનોવને પહેલી વાર જાણ થાય છે કે પોતાના સિવાય નટાલિયાને બીજો પ્રેમી પણ હતો ! બીજી વ્યંગ્યાત્મક સ્થિતિ એ છે કે પાવેલ નટાલિયાના એક પ્રેમીની સમક્ષ અન્ય પ્રેમીના રહસ્યનો સ્ફોટ કરે છે. અને ખુદ તો અજ્ઞાત જ છે કે જેની સમક્ષ તે પોતાની બેવફા પત્નીના એક પ્રેમીની વાત કરી રહ્યો છે તે વેલ્ચાનિનોવ ખુદ પણ તેની પત્નીનો પ્રેમી જ હતો ! એના આવા અજ્ઞાનમાંથી જ્યારે –'Now, you and you only are the one friend left to me !' જેવા ઉદ્ગારો જન્મે છે ત્યારે તો વ્યંગની પરાકાષ્ઠા સરજાય છે. ત્રીજી વક્રતા એ છે કે, પોતાની પત્નીના આવા પ્રેમી (બાગુટોવ)ના મૃત્યુ પરત્વે શોક દર્શાવતાં પાવેલ કહે છે કે – 'A dead enemy is good, but a living one is better' ત્યારે આમ તો એ પંક્તિ બાગુટોવના જીવતા ન હોવા વિશેની જ લાગે, પણ વાચક, વેલ્ચાનિનોવના નટાલિયા સાથેના સંબંધથી પરિચિત છે એટલે 'living enemy' તે વેલ્ચાનિનોવને લાગુ પડે એવા શબ્દો છે એ વ્યંગ્ય માત્ર વાચકપક્ષે જ ઊપજે છે, પાવેલપક્ષે નહિ હજી વધુ એક વક્રતા જોઈએ તો નટાલિયાના બાગુટોવ સાથેના પ્રેમસંબંધની વાત તેના પતિ પાવેલ માટે આશ્ચર્યકારક છે તો તેના પ્રેમી વેલ્ચાનિનોવ માટે આઘાતકારક. પાવેલની લાગણીઓ નરી આશ્ચર્યની, Naive છે એના વિરોધે વેલ્ચાનિનોવની લાગણીઓ સંદિગ્ધ, જટિલ છે. તે પાવેલને સંબોધી કહે છે કે—

"I thought you were only 'the eternal husband' and nothing more" (પૃ ૫૪) ત્યારે પરસ્પરથી અજાણ એવા બે પ્રેમીઓની પ્રેમીકા નટાલિયાના પતિ તરીકે પાવેલનું સ્થાન કેવું હતું તે તો સૂચવાય છે જ પણ વેલ્ચાનિનોવનુંય સ્થાન પ્રેમી તરીકે 'eternal lover'નું જ હતું એય સૂચવાય છે.

અહીં કથામાં એક વળાંક આવે છે. પાવેલની વાત પરથી વેલ્ચાનિનોવને શંકા પડવા માંડે છે કે તે પોતાના નટાલિયા સાથેના સંબંધથીયે કદાચ પરિચિત છે. શંકા શું, પછી તો ખાતરી જ થઈ જાય છે કે—

"Hm!... he quite understands the position and will take his revenge on me through Liza." આ શંકા દૃઢમૂલ બનતી લાગે છે, તેના આ ઉદ્‌ગારો પરથી—

"He is tormenting me by means of Liza, that's clear!, and he is tormenting Liza too.' (પૃ. ૫૭) આ લિઝા માંદી પડે છે તેના કારણમાં ફલાવડિયા કહે છે કે બાપે પોતાને કાઢી મૂકી છે એમ જાણી, આઘાતથી તે આટલી બધી માંદી થઈ ગઈ છે. પણ વાસ્તવમાં તે જાણતી નથી કે જેણે તેને કાઢી મૂકી છે તે તેનો સગો, સાચો બાપ છે જ નહિ! આમ, irony of situation અનુભવાય છે.

દસમા પ્રકરણમાં લિઝાનું મૃત્યુ થાય છે. અહીંથી કથા બીજો વળાંક પામે છે. અત્યાર સુધી નિરૂપણના કેન્દ્રમાં વેલ્યાનિનોવ હતો; હવે પાવેલ આવે છે. લિઝાનો મૃત્યુ માટે વેલ્યાનિનોવ નૈતિક દૃષ્ટિએ પાવેલને જવાબદાર ગણે છે. ગુસ્સે થઈ તે પાવેલને મળવા જાય છે પણ પાવેલ તેના મુકામે નથી મળતો. તપાસ કરતાં તે વેશ્યાગૃહેથી પીધેલી હાલતમાં જડે છે. તેને તેની પુત્રીના મરણની જાણ થતાં તે ગરજી ઊઠે છે કે 'There's her father for you! find him for the burial' (પૃ. ૭૨) તેનું દૃઢપણે માનવું છે કે નેટાલિયાનો પેલો લેફ્ટેનન્ટ પ્રેમી બાગુટોવ જ લિઝાનો બાપ છે. પણ વેલ્યાનિનોવ જાણે છે કે લિઝાનો બાપ પોતે છે. લિઝાના મરણથી વેલ્યાનિનોવને વધુ આઘાત તો એટલા માટે પહોંચે છે કે લિઝા પોતાના સારા બાપ તરીકે પોતાને જાણ્યાઓળખ્યા વિના જ મૃત્યુ પામી હતી.

'His chief suffering was the thought that, before Liza had had time to know him, she had died, not understanding with what anguish he loved her.' (પૃ. ૭૪)

લિઝાની દફનવિધિમાંથી પાછા ફરતાં વેલ્યાનિનોવને રસ્તામાં પાવેલનો ભેટો થાય છે. પાવેલ પોતાના લગ્નની ગોઠવણ કરી રહ્યો છે! ઉત્સાહમાં છે! કહે છે– 'After sorrow, comes rejoicing, so it is always in life.' (પૃ. ૭૬.)

હવે બધી જ ઘટનાઓ પાવેલના આ નવા સંબંધની વેતરણ અંગેની છે. પાવેલ આગ્રહ કરીને વેલ્યાનિનોવને પોતાની સાથે ભાવિ થનાર સાસરે લઈ જાય

છે. તેનું આવું ઉદાર નિમંત્રણ તેના અત્યાર સુધીના કૃપણ અને વહેમી વ્યક્તિત્વ વર્તનને જોતાં નવાઈ પમાડનારું છે વેલ્યાનિનોવને તો શંકા જ જાય છે કે આમ કરવામાંય તેની કોઈ બદમાશી, યોજના/યુક્તિ જ કામ કરતી હશે.

ફેર, વેલ્ચાનિનોવ પાવેલ સાથે ઝાહિલેબિનિસ કુટુંબમાં જાય છે. પાવેલ આ કુટુંબમાની અનેક કન્યાઓમાંથી નાદિયાને પસંદ કરે છે પણ નાદિયાસમેત બધી જ કન્યાઓ પાવેલ પ્રત્યે તિરસ્કારદષ્ટિથી જ નિહાળે છે. પાવેલ નાદિયાને વીંટી ભેટ આપે છે. નાદિયા એ વીંટી વેલ્યાનિનોવને, પાવેલને પાછી આપવા, સોંપી દે છે

પાવેલ, વેલ્યાનિનોવને શા માટે કન્યા જોવા સાથે ઘસડી ગયો તેનું કારણ પૂછતાં પાવેલ કહે છે કે એ કન્યા–નાદિયા–અન્ય પુરુષો સાથે કેવી રીતે વરતે છે તેની પરીક્ષા કરવા પાવેલ વેલ્યાનિનોવને પોતાની સાથે લઈ ગયો હતો ! વેલ્યાનિનોવનું આ એક રીતનું અપમાન છે, કેમ કે પાવેલ તેને મિત્રભાવે નહીં, પણ નાદિયા અન્ય પુરુષ સાથે કઈ રીતે વર્તે છે તેના તપાસસાધન તરીકે સાથે લઈ ગયો. માણસ નહિ, સાધન તરીકે વેલ્યાનિનોવનો થયેલો આવો ઉપયોગ. પાવેલના પક્ષે વાજબી એટલા માટે ઠરે છે કે પાવેલ પોતાના પૂર્વજીવનમાં પત્નીના અન્ય પુરુષો સાથેના સંબંધને લીધે છેતરાયો છે. ભૂતકાળમાં તે નર્યો પતિ–eternal husband–જ બની રહ્યો હતો એટલે ભવિષ્યમાં તે એ સ્થિતિનું પુનરાવર્તન થવા દેવા નથી માગતો. આ તબક્કે તો પાવેલ સંતુષ્ટ દેખાય છે કેમ કે તેણે પસંદ કરેલી નાદિયા [જો કે નાદિયા તેને પસંદ નથી કરતી !] તેની પરીક્ષામાંથી પસાર થઈ છે, સફળ થઈ છે પરપુરુષ પ્રત્યે આકર્ષાતી નથી. પણ આના સંતોષમાં પાવેલ રાચતો હોય છે ત્યાં જ એક યુવાન છે જે પોતાને અને નાદિયાને પ્રેમસંબંધ હોવાનું તેમ જ પોતે ને નાદિયાએ લગ્ન કરવાનું પણ નક્કી કર્યું હોવાનું જાહેર કરે છે, ને પાવેલને તેમના માર્ગમાંથી ખસી જવાની ધમકીભરી વિનંતી કરે છે. વ્યંગ એ છે કે જે ઘડીએ પાવેલ નાદિયાને સાવ નિર્દોષ અને અદ્યાપિ કોઈ પણ પુરુષના સમ્પર્કમાં ન આવેલી એવી પવિત્ર કન્યા તરીકે માની, રાજી થતો હોય છે એ જ ઘડીએ તેની સમગ્ર માન્યતા કડડભૂસ કરી દેતા નાદિયાના યુવાન પ્રેમીનું આગમન થાય એમાં રહેલી નાટ્યોચિત પરિસ્થિતિ નવલકથાના સંવિધાનનું નોંધપાત્ર પાસું છે.

આ પરિસ્થિતિ માટે વેલ્યાનિનોવ તો સાવ નિર્દોષ છે છતાં પાવેલ વધુ એક વાર હતાશ બની તેની પર હુમલો કરે છે, અંતે ફમડાઈ પડે છે.

વેલ્ચાનિનોવ તેને કાઢી મૂકે છે. પછી બે વર્ષનો ગાળો વીતી જાય છે. બે વર્ષ પછી એક રેલવે સ્ટેશને અકસ્માત વેલ્ચાનિનોવને પાવેલનો ભેટો થાય છે ત્યારે પાવેલ પરણી ચૂક્યો હોય છે–નાદિયાને નહીં, અન્ય કોઈ સ્ત્રીને.

અહીં પણ વ્યંગ્ય એ છે કે પતિનિષ્ઠ પત્ની મેળવવાનો પાવેલનો અભરખો આ છેલ્લા કિસ્સામાંયે ફળ્યો નથી. તેની છેલ્લી વર્તમાન પત્ની તેને દબડાવે છે અને વેલ્ચાનિનોવ જેવા પારકા પુરુષ પ્રત્યે આકર્ષણ ધરાવે છે. વેલ્ચાનિનોવને પોતાને ઘેર પધારવા પ્રેમસૂચક નિમંત્રણ પણ પાઠવે છે. પણ, પાવેલ, પત્નીથી દૂર જઈ, વેલ્ચાનિનોવને ખૂણામાં લઈ જઈ, એ આમંત્રણ નહીં સ્વીકારવા વીનવે છે ! ! તેની આવી સ્થિતિ પુનઃ તેને eternal Husbandની કક્ષામાં જ આણી મૂકે છે. આમ પ્રેમીપતિ બનવાની ઉત્કટ ઝંખના સતત સેવનાર પાવેલ માત્ર પતિ eternal Husband જ બની રહે એવો અંત ઉપરના સ્તરે તો પ્રહસનાત્મક બની રહેતો લાગે છતાં સહૃદય ભાવક તો તેની ઝંખનાની અકળતા તજ્જન્ય આવેશાવેગ, તેની વિદૂષક સમી તરકીબો એ બધાંની પડછે રહેલો કરુણ અનુભવ્યા વગર રહેતો નથી. comic blendingમાં ટ્રેજીકોમિક, ખલ વિદૂષક નાયક પ્રતિનાયકનાં અને ખાસ તો એય જીવંત માનવીનાં લક્ષણો દોસ્તોયેવસ્કીએ અહીં સંભૃત કર્યાં છે તે 'the eternal husband'ની મુખ્ય લાક્ષણિકતા ગણાવી જોઈએ.

ડૉ. ચિનુ મોદી તથા ડૉ. ધીરુ પરીખને જયન્ત પાઠક કવિતા પુરસ્કાર

૧૯૮૨ના વર્ષમાં પ્રગટ થયેલા મૌલિક કાવ્યગ્રંથોની પ્રથમ આવૃત્તિ માટેની ડૉ. જયન્ત પાઠક કવિતા પુરસ્કાર સ્પર્ધામાં ડૉ. ચિનુ મોદી કૃત 'બાહુક' અને ડૉ. ધીરુ પરીખ કૃત 'આગિયા'ને ઉક્ત પુરસ્કાર સરખે ભાગે એનાયત થયો છે.

નિર્ણાયકો તરીકે સર્વશ્રી વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી, શ્રી નટવરલાલ પંડ્યા 'ઉશનસ્' તેમજ ડૉ. નટવરસિંહ પરમારે સેવા આપી હતી.

પત્રચર્ચા | હરિવલ્લભ ભાયાણી

પ્રિય ભાઈ સુરેશ,

'એતદ્'–૫૭મા કોસિન્સ્કીની નવલકથા 'બીઈંગ ધેર', નો સરસ આસ્વાદ અને વિવેચન પ્રસ્તુત કરતાં નીતિન મહેતાએ ઉચિત રીતે જ એ કૃતિમાં 'મેટાફર' નો એક રચના–પ્રયુક્તિ તરીકે જે રીતે વિનિયોગ થયો છે તેના તરફ વારંવાર ધ્યાન ખેંચ્યું છે. નવલકથાના મુખ્ય પાત્ર ચાન્સની વાતચીતના સાદાસીધા શબ્દોને સામો પક્ષ પરિસ્થિતિને બળે સતત લાક્ષણિક, કશાક ઊંડાપણ અનભિપ્રેત અર્થમાં ઘટાવતો રહે છે, અને એ રીતે નીપજેલો ભ્રમ કે 'મિથ' કથાકાર ઘણે દૂર સુધી લઈ જઈને આ પ્રયુક્તિની કેટલી બધી ક્ષમતા છે તે બતાવી આપે છે.

આ સંબંધમાં નીતિન એક સ્થળે કહે છે:

'બાગબાનીની પરિભાષામાં થતી વાતચીત દ્વારા જાણે કે અમેરિકી અર્થતંત્ર વિશે જ તે વાત કરતો હોય એવો ભ્રમ ઊભો કરવામાં આવે છે. ચાન્સને માટે તો બગીચો જ સત્ય છે કેમ કે તેની સાથે તેનો અનુભવાત્મક, પ્રત્યક્ષ સમ્બન્ધ છે જ્યારે મિ. રેન્ડ, અમેરિકાના પ્રમુખ, તથા ટી.વી. પર મુલાકાત લેતી વ્યક્તિ વારંવાર તેને અર્થતંત્ર જોડે જોડી આપે છે ત્યારે ગાંગો તેલી તથા પંડિત વચ્ચે થયેલો શાસ્ત્રાર્થ યાદ આવે છે. શાસ્ત્રી અને ગાંગો તેલીનો સંવાદ આંગિક મુદ્રાથી સર્જાયો હતો તેવો અહીં વાચિક મુદ્રાથી જોવા મળે છે જો કે અહીં આખી પરિસ્થિતિ વ્યંગાત્મક તથા વિસંવાદાત્મક છે.' અહીં નીતિને ચાલતી કલમે એક માર્મિક સમાન્તરતા તરફ આંગળી ચીંધી છે, તેનું સહેજ સ્પષ્ટીકરણ કદાચ ઉપયોગી જણાશે.

પોતાની સભાના પાંચસો પંડિતોને હરાવનાર દક્ષિણના મહાપંડિત સાથે વાદ કરવા રાજા ભોજે તરકટ કરીને ગમાર ગાંગા તેલીને બધા પંડિતોના આચાર્ય તરીકે બેસાર્યો, તેને કોઈ પણ સંજોગોમાં મોં ન ખોલવાનો આદેશ આપેલો. મહાપંડિતે સંકેત દ્વારા જ બે પ્રશ્ન પૂછયા : પંડિતે એક આંગળી ઊંચી કરી. ગાંગાએ તેના સામે બે આંગળી ઊંચી કરી. પંડિતે હાથનો પંજો બતાવ્યો. ઉત્તરમાં ગાંગાએ મૂઠી વાળીને જોરથી હલાવી. પંડિતે હાર કબૂલી. પ્રશ્નોત્તરીનો પંડિતનો ખુલાસો એવો હતો કે મેં એક માત્ર શિવજગતકર્તા હોવાનો સંકેત કર્યો તેની સામે આચાર્યે (ગાંગાએ) શિવ અને શક્તિ એમ બે મળીને જગત સર્જતા હોવાનું કહ્યું : અને મેં પંજાથી પાંચ ઇન્દ્રિયોનો સંકેત કર્યો, ત્યારે આચાર્યે મૂઠી વાળીને સૂચવ્યું કે ઇંદ્રિયોનું દમન કરવું જોઈએ. તો ગાંગા તેલીનો પ્રશ્નોત્તરીનો ખુલાસો એવો હતો કે એક આંગળી ઊંચી કરી પંડિતે તું કાણો છે એમ મારી હાંસી કરી એટલે મેં બે આંગળી ઊંચી કરીને સાન કરી કે તારી બંને આંખો ફોડી નાંખીશ પછી પંડિતે મને થપ્પડ મારવાની ઇશારત કરી એટલે મે તેને જવાબ દીધો કે હું મુક્કાથી તારી ખબર લઈશ.

આ આખી કથા આપીને તેના ઈરાની લોકકથામાં તેમ જ અન્યત્ર મળતાં રૂપાંતરોની ચર્ચા મેં 'શોધ અને સ્વાધ્યાય'માં (૧૯૬૫, પૃ. ૨૪૮–૨૫૭) કરી છે. આ કથાઘટક કે કરામતની ચમત્કૃતિ અંગે મેં ત્યાં કહ્યું છે : .

'આ કથાઓની ખૂબીનો આધાર તેમાં વપરાયેલી ત્રણ કરામતો પર રહેલો છે : સાંકેતિક પ્રશ્નોત્તરી, પંડિતના સ્વાંગમાં ગમાર અને એક જ સંકેતના, પૂછનાર અને ઉત્તર આપનાર વડે કરાતા બે સાવ અસંગત અર્થો......

'સંકેતનો ભળતો અર્થ કરવાની કરામત લોકકથાઓનું વિનોદ ઉત્પન્ન કરવાનું એક સગવડિયું સાધન છે, અને ભરમ ઠેઠ સુધી જળવાઈ રહે એવા સંજોગોની ગોઠવણીથી વિનોદ પુષ્ટ થાય છે.

'એકની એક પરિસ્થિતિના બે જુદાજુદા પક્ષો, તેમના ઉછેર, સંસ્કાર ને સમાજની ભિન્નભિન્ન કક્ષાને કારણે સાવ જુદાજુદા અર્થો ઘટાવે છે. પોતે ઘટાવેલા અર્થથી સામો પક્ષ જુદો જ અર્થ કરતો હશે એવી સહેજે શંકા સેવ્યા વિના સૌ વ્યવહાર કરે છે, અને પક્ષપત્ર કે પ્રજાપ્રજા વચ્ચેના ગેરસમજનાં મૂળ અમુક અંશે આમાં હોય છે.'

ચેષ્ટાત્મક સંકેતોની જેમ શાબ્દિક વ્યવહારને પણ આ વિધાનો લાગુ પડે છે. ઉપર્યુક્ત લોકકથાઓમાં ચર્ચાપ્રાપ્ત પ્રયુક્તિનો વિનોદ નીપજાવવા ઉપયોગ

થયેલો છે, જ્યારે નીતિને કહ્યું છે તેમ કોસિન્સ્કીએ વ્યંગ સિદ્ધ કરવા અને એ દ્વારા આધુનિક જીવનરીતિના સાચા સ્વરૂપને પ્રકટ કરવા તે વાપરી છે. પ્રયુક્તિ સમાન છે, પ્રયોજન જુદાં છે. લોકકથામા પ્રયુક્તિ સપાટી પર રહીને થોડીક વિનોદાત્મક ચમત્કૃતિ ઉત્પન્ન કરે છે, જ્યારે કોસિન્સ્કીની નવલમાં તે જીવાતા જીવનના સાચા અંતઃસ્વરૂપનું ઉદ્‌ઘાટન કરી આપે છે.

લોકકથાવિજ્ઞાનીઓએ કેટલાક મૂળભૂત કથાપ્રકારો અને મર્યાદિત સંખ્યાના કથાઘટકો તારવીને તેમને આધારે જગતની લોકકથાઓનું વર્ગીકરણ કરવા પ્રયાસ કરેલા છે. બંધારણવાદી કે સંરચનાવાદી અભિગમને વર્તમાન સાહિત્યવિચારમાં મહત્ત્વ મળતાં, નવલકથા વગેરે કથાપ્રકારોના વિશ્લેષણ માટે લોકકથાવિશ્લેષણના કેટલાંક વિચારો અને પદ્ધતિ ઉપયોગમા લેવાયા છે.

જેમ ભાષાનાં અમર્યાદિત સંખ્યાનાં વાક્યોનો હિસાબ મર્યાદિત સંખ્યાના ઘટકો દ્વારા આપી શકાય છે, તેમ અમર્યાદિત સંખ્યાના મૂળભૂત પ્રકારોમાં અને ઘટકોમાં આપવાના પ્રયત્નો થયા છે. પણ આ રીતે ઘટકો કે પ્રયુક્તિઓની સમાનતા ઉપર ભાર મૂકવો કેટલેક અંશે જ દ્યોતક છે. તે તે પ્રકારો ઘટકો કે પ્રયુક્તિઓનો કયા હેતુથી અને કઈ રીતે અમુક કૃતિમાં વિનિયોગ થયો છે તેનું વિશેષ મહત્ત્વ છે, અને તેને પરિણામે નિષ્પન્ન થતો રસાસ્વાદ કે રમણીયતાને તો વિશ્લેષણ ભાગ્યે જ સ્પર્શી શકે છે.

'એતદ્'ની માલિકી તથા બીજી માહિતી અંગે નિવેદન

(ફોર્મ ૪)

૧. પ્રકાશન સ્થાન : ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફત્તેગંજ, વડોદરા–૩૯૦૦૦૨

૨. પ્રકાશન અવધિ : માસિક, દર મહિનાની પંદરમી તારીખે

૩. મુદ્રકનું નામ : સુરમ્ય, નવરંગપુરા પોલીસ સ્ટેશન પાછળ, અમદાવાદ–૯.

૪. પ્રકાશકનું નામ : સૌ. ઉષા જોષી.

રાષ્ટ્રીયતા : ભારતીય

સરનામું : ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફત્તેગંજ, વડોદરા–૩૯૦૦૦૨.

૫. તંત્રીનું નામ : ૧. સૌ. ઉષા જોષી, સરનામું ઉપર પ્રમાણે.

૨. રસિક શાહ, ૨૪, બિલ્ડીંગ બી–૬, ખીરાનગર, (ભારતીય) એસ. વી. રોડ; સાન્તાક્રુઝ (૫), મુંબઈ ૪૦૦૦૫૪

૩. જયંત પારેખ(ભારતીય), એ/૨૦, ભગત એસ્ટેટ, ૪–વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર (પૂ.), મુંબઈ–૪૦૦૦૭૭

૬. માલિકનું નામ : સૌ. ઉષા જોષી

સ્વ. ભૂપેશ અધ્વર્યુના પત્રો માટે વિનંતી

ગયા મેમાં ભૂપેશનું અકાળ અવસાન થયું. એના ચિંતનશીલ વ્યક્તિત્વનું પ્રતિબિંબ એના પત્રોમાં ઝીલાયેલું છે. ચર્ચાનો નાનો સરખો મુદ્દો ઊભો થાય તોપણ એ ઝીણવટભર્યો પત્રવ્યવહાર સાહિત્યજગતની અને અન્ય ઘણી વ્યક્તિઓ સાથે કરેલો. એના પત્રો સંપાદિત કરવા વિચાર્યું છે. જેમની પાસે એના પત્રો, પત્રો સંબંધી માહિતી કે પત્રો ન જ મળે એમ હોય તો પત્રોમાંની વિગત સુદ્ધાં યાદ હોય તો એ મને પહોંચાડવા વિનંતી છે. કામ પત્યા પછી પત્રો કાળજીથી પાછા મોકલાશે. પત્રોની ઝેરોક્સ નકલ મોકલનારે મૂળ પત્રો મોકલવા આવશ્યક નથી. પત્ર ધરાવનારની સંમતિ વિના પત્રો પ્રગટ ન કરવા વિચાર્યું હોઈ પત્રો પ્રગટ કરવા અંગેની સંમતિ પત્રો સાથે મોકલવા વિનંતી. આખા પત્રમાંથી કોઈ વિગત પ્રગટ ન થાય એવી ઇચ્છા હોય કે અન્ય શરત કે સૂચન હોય તો એ પણ જણાવવા. આવી વિગત પ્રગટ નહીં જ કરાય ને તે સંપૂર્ણ ખાનગી રહેશે. પત્રો કે એ અંગેની માહિતી મોકલવામાં કંઈ મુશ્કેલી હોય તો એ પણ જણાવવું જેથી કોઈ ઉકેલ શોધી શકાય.

૮૩, આમ્રકુંજ સોસાયટી,
ઘોડદોડ રોડ, સુરત – ૩૯૫૦૦૧.

— ધીરેશ અધ્વર્યુ

અનુક્રમ

'એતદ્' વિશે એક સૂચના

૬૧મા અંકથી એતદ્‌ના પ્રકાશનની જવાબદારી ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર ઉપાડે છે. એતદ્‌ના તંત્રી તરીકે સુરેશ જોષી અને સહતંત્રી તરીકે શિરીષ પંચાલ; પરામર્શકો તરીકે જયંત પારેખ, હિંમત ઝવેરી અને રસિક શાહ રહેશે.

હવેથી એતદ્‌નાં સંપાદન અને વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા શિરીષ પંચાલ – એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર્સ, પ્રતાપગંજ, વડોદરા – ૩૯૦૦૦૨ – ના સરનામે કરવા વિનંતી.

માલિક–મુદ્રક–પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા–૨
મુદ્રણ સ્થાન : સુરુચિ, નવરંગપુરા પોલીસ સ્ટેશન પાછળ, અમદાવાદ–૯.



એતદ્ : એકસઠ

એતદ્ : એકસઠ

જૂન ત્યાસી
વર્ષ ૭
અંક એકસઠ

તંત્રી સુરેશ જોષી ૫૩/નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા-૩ ૦૦૨
સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૩ ૦૦૦૨
પરામર્શક હિમ્મત ઝવેરી રસિક શાહ જયંત પારેખ
સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે
વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા પચીસ

લવાજમ ભરવાના સ્થળ
પ્રા. મુકુન્દ દવે 'વસન્ત'/સેતુબંધ સોસાયટી કાલાવડ રોડ, રાજકોટ-૩૬૦ ૦૦૧
રસિક શાહ બી/૨૪ બીરાનગર એસ વી રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪
સદ્‌ભાવ પ્રકાશન ૫૭/૬૨ કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

વ્યવસ્થા ચન્દ્રિકા પંચાલ એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર પ્રતાપગંજ વડોદરા-૩ ૦ ૦૦૨

એક ન ઓગળે

કાનજી પટેલ

માથે મહુડો
ને ટેકરી પરથી પૂર્વજ મારે હાક.
પાંસળાં થાય પાવો
ગલોફાં થથરે
ડુંગર કોબામાં ગાયો આરડે.

વર્ષોથી ઢીમ નાળિયાં,
સાથળ સમા કળે પગ અમારા.
સૂડાનાં પાંદડાં ઊડે આભ
સૂરજ દીવો રાત થાય.
કળણથી પગના રોટલા ઓગળે
ને માટી ભેગી માટી અમે.
માથું રેલાય ને અંગોનાં રોડાં ઢોળાય.
એક ન ઓગળે આંખની આ કોડી.

૧ : એતદ્ જૂન ત્યાસી

સંપુટમાં

કાનજી પટેલ

મેઘ અને અંધારાની ગારથી
દિશાની ભીંતો લીંપાઈ ગઈ.
ખેંચાઈ મેઘધારાઓની રાશ.
ગામમાં મન પાછું વળ્યું.
હું ઘરના સંપુટમાં.

નળિયાં પરથી નેવાંનાં તોરણ પડીને
ઢગલો થાય.
રેડાય અંધારું.
વણાય ને પલળે પોત.
ઘરની ભીંતો રેશમ રેશમ.
અરધા છોડ હળક ડળક પાણીમાં
આંખમાં ધોળાકાળાની બંધાય ધાર.
બને, અટકે ને ગોકળગાયનું શિંગડું પાછું માથામાં પે

ફૂટે કૂંપળ આંગળી.
પગના મૂળ માટીને વીંધતાં ચાલે.
ડમ ધબકી હૃદય દાબડી.
મોટી થાય દાબડી
ને ધમકતી હકહૂકે અંધારું.

એક કાવ્ય

નીતિન મહેતા

એક દિવસ હું કવિતા લખવા બેઠો
મારા ખભા પર હાથ મૂકી
કોઈ પાછળથી તે વાંચતું હતું
મેં પાછળ ફરી જોયું
તો દીવાલમાં તડ પડી ગઈ હતી.
ફરી પાછું મેં લખવાનું શરૂ કર્યું
ક્યાંકથી ફરી કણસાટ શરૂ થયો
મેં ફરી પાછળ જોયું
દીવાલમાંથી વૃક્ષ પર્ણો ખેરવી રહ્યું હતું
મારી સામેનાં પુસ્તકો કાન દઈ
વૃક્ષ તરફ ઢળી ગયાં હતાં
મારો હાથ ઊડીને હવામાં
ઝોલાં ખાતો ખાતો ડાળી પર
બેસવા જતો હતો
હું તો આંખ બંધ કરી બેસી રહ્યો
મને વૃક્ષના ટહુકા સંભળાયા
દીવાલમાંથી વહી જતા ઝરણા પાસે સ્મૃતિમાં
જે થોડા શબ્દો હતા તે ગોઠવ્યા
આંખ ખોલું છું ને જોઉં છું
તો કાગળમાંથી નદી વહેતી હતી
હું કવિતા ન લખી શક્યો.

અરથઅલની

ઈન્દુ ગોસ્વામી

તો
તો
કાન ભલે કવિતા માડે
આંખ ભણે અણુસારો
ડુંટી પર દરવાન નથી
ને
પ્હાડ ભયો છે પારો

સગવળ
સગવળ
સહસ્ર પણ
નહીં સરવર નહી સોત
જે સમયમુખી છે
   સહજમુખી છે
   ક્ષણભુરૂપી છે

એ
દડનડ હોઈ વહાણુવેશે
મન તું માડીજાયું પોત
તને હું
એ પાહડે બાવન તરતું
કેમ કરીને વાસું

વાચે એને વળગણ થાય:
કઠી લેતાં ફૂકડો જાય

અધિકમાં કંઈ એવું આભ
ઝીણો અક્ષર જીવને ખાય
ઝીણો અક્ષર જીવને ખાય

તે કરવત કરવત
ક્યાં છે મારું કાશી
આ હાથઘસારો
        શ્વાસઘસારો
        ભોંયપથારો

ભર ભર ભૂકે ભણી ઊતર્યા
કાનો માતર લણી ઊતર્યા
કહો કે
સાતે સગપણ વગર મફતનાં
એક સામટાં ત્રુઠયાં

હવે હું
અવગતિયે અંગૂઠેસૂતી જોજનજોજન
મંછા
મારી મડાગાંઠ શેં છૂટે
મારો તરભેટો શેં ખૂંટે
કહું છું :
કાળી કળતરને કુંડાળે
અને કોઈ તાતાથૈયા ઊંચકો
રે ચમચીપાણી ઊંચકો
કશું નહીં તો એવટછેવટ
અરથઅલૂણી ઊંચકો
પણ
દ દ દ દેશવટે
લ્યો શબ્દો શૂળી
        શબ્દો સેજ
        પડઘાને ક્યાં પાંપણ છે જ

૫ : એતદ્ જૂન ત્યાસી

ને
સત્
સર્
સતત
નવા નગરની નવનખ ભીતે
નગદ નનૈયો ભાગુ
મને હુ પરગટ પોકળ જાણું

ટગરફગરના શમિયાણામાં
સાવ જરા આ મનવાજીને ખણી બતાવુ
હુ તે
સમી સાજનુ સપનુ છુ કે
નવગજ નીચાજોણુ

એતદ્ જૂન ત્યાસી.

સુરેશ જોષી

[૫૫મા અંકથી ચાલુ]

સાહિત્યકૃતિનું આલોચનાત્મક વર્ણન એક અર્થમાં કૃતિને સમજાવીને વિશદ કરનારું હોય છે, તો સાથે સાથે એ પ્રક્રિયા દરમ્યાન જ કૃતિનું અર્થઘટન પણ થતું આવે છે. આમ આ વર્ણન કૃતિની સમજૂતી તથા એના અર્થઘટનની ભૂમિકા બની રહે છે. આમ છતાં કૃતિનું પૃથક્કરણ કરનારા (જેઓ કૃતિનું વર્ણન તો કરતા જ હોય છે) કૃતિને સમજાવવાનું કે એનું અર્થઘટન કરવાનું માથે લેતા નથી એવું કહેતા રહે છે; તો કૃતિનું અર્થઘટન કરનારા એમ કહે છે કે તેઓ કૃતિનું પૃથક્કરણ કરતા હોતા નથી. વિવેચનમાં આ બધી પ્રવૃત્તિઓનો સમાવેશ થતો હોય છે (એટલું જ નહિ, એની અપેક્ષા પણ રહે છે), પણ Form જે મૂંઝવણો ઊભી કરે છે તે આ બધી પ્રવૃત્તિઓને અલગ પાડી દે છે. પૃથક્કરણ કરનાર ભાષાના ઘટકોને જુદા પાડે છે, એમની નિયન્ત્રિત કરનારી શક્તિ વિશે અનુમાન કરે છે અને એ ઘટકો વચ્ચે ફરીથી સમ્બન્ધ સ્થાપી આપે છે–એની રૂપરચનાના પ્રશ્નને આધારે. આ ક્રિયાને Explication કહીને ઓળખાવાય છે, Explantion એને કહેતા નથી. રૂપગત પૃથક્કરણ માટે Explication રૂઢ સંજ્ઞા બની રહી છે. જ્યારે Explanation વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિએ થતી રજૂઆત અને એને માટેનાં નિશ્ચિત ધોરણો પરત્વે વપરાય છે. હેમ્પેલ અને ઓપેનહાઇમરે એ પરત્વેની અપેક્ષા આ પ્રમાણે રજૂ કરી છે, "દરેક કૃતિની સંગીન ટીકા માટે એ જરૂરી છે કે એ વિશેનાં વર્ણનાત્મક વિધાનો સર્વસામાન્ય નિયમોને વશ વર્તતા હોય." પારિભાષિક સંજ્ઞાઓ વાપરીને કહીએ તો Explanandum હમેશાં Explanansને વશ વર્તીને જ થાય. આ પરત્વે આ બન્ને ચિન્તકો કશા અપવાદને સ્વીકારતા નથી. પણ જ્ઞાનની કે માનવવિદ્યાની એવી શાખાઓ હોય જેમાં આવા સર્વસામાન્ય નિયમો ન પે એની હોય, અનુમાનના પાયા તરીકે સ્વીકારેલી પ્રાથમિક સામગ્રી પરત્વે એકમત થવાનું સમ્ભવિત ન પણ હોય. વિવેચનમાં થતાં વર્ણનાત્મક વિધાનો રૂપરચનાનાં ગૃહીતોને અધીન રહીને કરવામાં

આવતા હોય છે. આ ગૃહીતોનું પ્રામાણ્ય નિયમોનાં પ્રામાણ્ય જેવું હોતું નથી. આ ઉપરાંત સાહિત્યિક ભાષામાં રહેલી સન્દિગ્ધતાને ય લેખામાં લઈએ તો પદ્ધતિ પરત્વેની આ સમસ્યાનું પૂરેપૂરું સન્તોષકારક નિરાકરણ થાય જ એવી અપેક્ષા રાખી શકાય નહિ. આની અપેક્ષાએ અર્થઘટન પરત્વે આવી મુશ્કેલીનો સામનો ઓછો કરવાનો આવે છે એમાં કાર્યકારણની શૃંખલા ચુસ્ત રીતે ગોઠવી આપવાની રહેતી નથી. આનો અર્થ એવો નથી કે એમાં મુશ્કેલી છે જ નહિ. અર્થઘટનને વર્ણન કે સમજૂતીથી સાવ સહેલાઇથી છૂટું પાડી શકાય એમ નથી. અર્થઘટનનો હેતુ અર્થ જ તારવી આપવાનો હોય તો એને રૂપરચનાના પ્રશ્ન જોડે ઝાઝી નિસ્બત રહેતી નથી, અને આથી જ ભાષાવ્યવસ્થા જોડે પણ એને ઝાઝો સમ્બન્ધ હોતો નથી. વાસ્તવમાં અર્થઘટનાત્મક લખાણોનું Form એક અનિવાર્ય ગૃહીત બની રહે છે, પણ Formની વિભાવના જ એક ન ઉકેલાયેલી ગૂંચ છે, જેથી એક સ્વયંનિર્ભર આલોચનાત્મક પ્રવૃત્તિ લેખે અર્થઘટનને ઘણી મૂંઝવણ વેઠવાની રહે છે.

રસકીય પદાર્થની વિભાવના સાહિત્યિક અર્થઘટનને મહત્ત્વની રીતે Form સાથે સાંકળી દે છે, અને સાથેસાથે એની ભૂમિકા તથા એના લક્ષ્ય પરત્વે સંશય ઊભા કરે છે. અર્થઘટન બીજું ગમે તે હોય, એ કોઈ કૃતિના અનિવાર્ય લક્ષણને આ વિકૃત કરવાની પદ્ધતિ તો નથી જ. એ નક્કી થઇ ચૂક્યા પછી જ એની પ્રવૃત્તિ આરમ્ભાય છે. આ એના સમ્ભવિત હેતુ અને એના વિશિષ્ટ પ્રકારના પરિણામને ધ્યાનમાં લઈને નક્કી થાય છે. અર્થઘટન માટે શાબ્દિક સંકેતોની યોજનાના સ્વરૂપને નક્કી કરવા માટે જરૂરી ગૃહીતો સ્વીકારવાનું બહુ જોખમી બની રહેતું નથી. કોઈ કૃતિના એનુ વિશિષ્ટ સ્વરૂપ બાંધી આપનારાં લક્ષણો આમ તો આપમેળે જોઈ શકાય એવાં જ હોય છે, એ પરત્વેનો મતભેદ તો મોટે ભાગે એક પ્રકારનું શબ્દચ્છલ જ હોય છે.

ઈન્ગમાર બર્ગમૅન

બંસીલાલ દલાલ

વિશ્વવિખ્યાત ફિલ્મસર્જક ઈંગમાર બર્ગમૅનની સુખ્યાત ફિલ્મ 'વાઈલ્ડ સ્ટ્રોબેરીઝ'માંના મુખ્ય પાત્ર **આઈઝેક બોર્ગનું સ્વપ્નદર્શન—એક દૃશ્ય અતિવાસ્તવવાદી અનુભવ.**

પહેલી જૂનને શનિવારે પ્રાતઃકાળે મને એક વિચિત્ર અને અણગમતું સ્વપ્ન આવ્યું. સ્વપ્નમાં હું મારા નિત્યનિયમ મુજબ સવારે બહાર ફરવા નીકળી પડ્યો. ખૂબ જ વહેલી સવારનો સમય હતો અને કોઈ પણ માનવીને મેં બહાર ફરતો જોયો નહિ. મારે મન આ અનુભવ કંઈક અંશે વિચિત્ર લાગતો હતો. મેં એ પણ નોંધ્યું કે રસ્તાને છેડે કોઈ પણ વાહન પાર્ક કરવામાં આવ્યું નહોતું. સમગ્ર શહેર વિચિત્ર રીતે વેરાન લાગતું હતું, જાણે કે એ ગ્રીષ્મઋતુના મધ્યભાગની કોઈ રજાના દિવસની સવાર ન હોય.

સૂર્ય તેજસ્વી રીતે પ્રકાશતો હતો અને તીક્ષ્ણ, કાળા પડછાયા ઊભા કરતો હતો, પરંતુ તેમાંથી ઉષ્માનો અનુભવ થતો નહોતો. હું સૂર્યપ્રકાશમાં ચાલતો હતો છતાં મને ભયંકર ઠંડી લાગતી હતી.

વાતાવરણમાં શાંતિ પણ નોંધપાત્ર હતી. હું મોટે ભાગે વિશાળ, વૃક્ષની હારમાળાવાળા રસ્તા પર ફરું છું. વળી સૂર્યોદય પૂર્વે ચકલીઓ અને કાગડાઓ પણ નિયમ પ્રમાણે ખૂબ જ ઘોંઘાટ કરતા હોય છે. વધુમાં શહેરના મધ્ય ભાગમાંથી અવિરત ગર્જના જેવો અવાજ હંમેશા આવ્યા કરતો હોય છે, પરંતુ આ સવારે કાંઈ સંભળાયું નહિ. સંપૂર્ણ શાંતિ હતી અને મારાં પગલાંનો અવાજ મકાનોની દીવાલોની સામે અથડાઈને ચિંતાતુર બની પડઘા પાડતો હતો. મને આશ્ચર્ય થવા લાગ્યું કે શું બન્યું હશે.

બરાબર એ જ ક્ષણે હું એક ઘડિયાળીની દુકાન પાસેથી પસાર થયો. નિશાન જેવું એક બરાબર, ચોક્કસ સમય દર્શાવતું મોટું ઘડિયાળ હું હંમેશા જોતો. આ ઘડિયાળની અંદર એક રાક્ષસી ચશ્માની પાછળ ધારી ધારીને જોતી બે આંખોનું

એક ચિત્ર લટકતું હતું. મારા સવારના ફરવા સમયે મને આ ગલીના દશ્યમાં આ ઘડિયાળની થોડીક વિકૃત ઝીણવટને કારણે હસવું આવતું.

મારા આશ્ચર્યની વચ્ચે ઘડિયાળના કાંટા અદશ્ય થઈ ગયા હતા ડાયલ બિલકુલ કોરું હતું અને તેની નીચે કોઈએ બંને આંખોને તોડી નાંખી હતી. તેથી તે પોણી ભરેલાં, રોગિષ્ઠ ગૂમડા જેવી લાગતી હતી.

કોઈ સ્વાભાવિક વૃત્તિથી પ્રેરાઈને મેં મારું ઘડિયાળ સમય મેળવવા બહાર કાઢ્યું, પરંતુ મે જોયું કે મારા વિશ્વાસપાત્ર સોનાના ઘડિયાળે પણ તેના કાંટા ગુમાવ્યાં હતાં મેં તેને મારા કાન સમીપ ધર્યું કે જેથી મને ખબર પડે કે તે હજુ ટીક, ટીક કરતું હતુ કે નહિ પછી મને મારા હૃદયના ધબકારા સંભળાયા. મારું હૃદય ખૂબ ઝડપથી અને અનિયમિતપણે જોરથી ધબકવા લાગ્યું. મને ઝનૂનની એક સ્પષ્ટ લાગણી કચડી નાંખતી હોય એવું લાગ્યું.

મે ઘડિયાળને પાછું મૂકી દીધુ અને ઝનૂનની લાગણી દૂર થઈ નહિ ત્યાં સુધી હું થોડી ક્ષણો એક મકાનની દીવાલને અઢેલીને ઊભો રહ્યો મારું હૃદય શાંત પડયું અને ઘરે પાછા ફરવાનો મેં નિર્ધાર કર્યો.

મારા આનંદ વચ્ચે મેં જોયુ કે કોઈ માણસ ગલીના ખૂણા પર ઊભેલો હતો. તેની પીઠ મારા તરફ હતી. હું તેની પાસે ધસી ગયો અને તેના હાથને સ્પર્શ કર્યો. તે એકદમ મારા તરફ ફર્યો અને મારા ભયની વચ્ચે, મેં જોયું કે તે માણસને તેની મુલાયમ લાગતી હેટની નીચે ચહેરો જ નહોતો.

મેં મારા હાથને પાછળ ખેંચી લીધો અને તે જ ક્ષણે તો સમગ્ર આકૃતિ ગગડી પડી, જાણે તે ધૂળ અને ચીંથરામાંથી બનાવી ન હોય રસ્તાની બાજુએ કપડાંનો એક ઢગ પડયો હતો વ્યક્તિ તો પોતે અદશ્ય થઈ ગઈ હતી તેનું નામનિશાન પણ જોવા ન મળે

મેં ખૂબ જ ભયભીત થઈને આજુબાજુ જોયું અને મને ભાન થયુ કે હું ચોક્કસ મારો માર્ગ ભૂલી ગયો હોઈશ હું શહેરના એવા કોઈ ભાગમાં હતો કે જ્યાં હું તે પૂર્વે કદાપિ આવ્યો નહોતો.

હું એક ખુલ્લા સ્કવેરમાં ઊભો હતો. તેની ચારે બાજુ ઊંચા, વિરૂપ એપાર્ટમેન્ટ મકાનો હતા. આ સાંકડા સ્કવેરમાંથી બધી દિશાઓમાં માર્ગો ફેલાઈ

ગયા હતા. દરેક વ્યક્તિ મૃત પામી હતી; કોઇ જીવંત આત્માનું ચિહ્ન સરખું પણ દેખાતું નહોતું. મારી ખૂબ ઊંચે સૂર્ય સંપૂર્ણ સફેદ રંગમાં પ્રકાશતો હતો. એવું લાગતું હતું કે જાણે તે અસ્ત્રાની તીક્ષ્ણ ધાર ન હોય. હું એટલો બધો ટાઢો થઈ ગયો હતો કે મારું આખું શરીર ધ્રૂજવા લાગ્યું.

છેવટે મેં શક્તિ અનુભવી અને ચાલવા માંડ્યો. મેં એક સાંકડી ગલી પસંદ કરી. હું ત્યાં મારું હૃદય જેટલું ઝડપથી ધડકે તેટલી ઝડપથી ચાલવા લાગ્યો, છતાં આ ગલી તો અંત વગરની હોય એમ મને લાગ્યું.

પછી મેં ઘંટનાદ સાંભળ્યો અને એકાએક હું કોઈ બીજા સ્કવેરમાં ઊભો હતો. આ સ્કવેર એક નાના, અનાકર્ષક લાલ ઈંટવાળા દેવળની સમીપમાં હતો. તેની બાજુમાં કોઇ કબર યા સ્મશાનભૂમિ નહોતી અને દેવળની ચારેબાજુ ભૂખરા રંગનાં મકાનો ઊભાં હતાં.

દેવળથી ખાસ દૂર ન હોય એમ એક સ્મશાનયાત્રા ધીમે ધીમે ગલીઓ-માંથી આગળ વધી રહી હતી. તેની આગળ એક પ્રાચીન શબપેટી હતી અને તેની પાછળ જૂની ફેશનની ભાડે લીધેલી ગાડીઓ આવતી હતી. આ ગાડીઓને ભાર નીચે દબાઈ ગયેલા ગરીબ અને પાતળા દેખાતા ઘોડાઓની જોડી ખેંચી રહી હતી. હું થંભ્યો અને મેં મારા માથા પરથી હેટ ઉતારી લીધી. જીવતાં પ્રાણીઓને જોઇને, ઘોડાઓના ચાલવાનો અવાજ અને દેવળનો ઘંટનાદ સાંભળીને મેં ઉત્કટ આશ્વાસનની લાગણી અનુભવી.

પછી દરેક વસ્તુ એકદમ ઝડપથી બની અને તે પણ એવો ભય જન્માવે એવી રીતે કે હું આ લખું છું ત્યારે પણ હજુ મને એક પ્રકારની ચોક્કસ અશાંતિની લાગણી થાય છે.

જ્યારે શબવાહિની દેવળના દ્વાર સામે માર્ગ બદલવાની હતી ત્યારે તે આમતેમ ઝોલા ખાવા માંડી અને કોઈ વહાણ તોફાનમાં સપડાયું હોય તેમ ઉછળવા લાગી : મેં જોયું કે શબવાહિનીનું એક પૈડું ઢીલું પડી ગયું હતું અને ખૂબ મોટો ખડખડ અવાજ કરતું મારા તરફ ગબડી રહ્યું હતું. મને તે અથડાય નહિ તે માટે મારે મારી જાતને એક બાજુ ફેંકી દેવી પડી. પૈડું મારી પાછળની દેવળની દીવાલને જઇને અથડાયું અને ભાંગીને તેના ટુકડા આમતેમ વેરાઈ ગયા.

એક ચિત્ર લટકતું હતું. મારા સવારના ફરવા સમયે મને આ ગલીના દરમાં આ ઘડિયાળની થોડીક વિકૃત ગીલ્ટને કારણે હસવું આવતું.

મારા આશ્ચર્યની વચ્ચે ઘડિયાળના કાંટા અદ્રશ્ય થઈ ગયા હતા. ડાયલ બિલકુલ કોરું હતું અને તેની નીચે કોઈએ બન્ને આંખોને તોડી નાંખી હતી. તેથી તે પછી ભરેલ, રોગિષ્ઠ ગૂમડા જેવી લાગતી હતી.

કોઈ સ્વાભાવિક વૃત્તિથી પ્રેરાઈને મેં મારું ઘડિયાળ સમય મેળવવા બહાર કાઢ્યું, પરંતુ મેં જોયું કે મારા વિશ્વસનીય સોનાના ઘડિયાળે પણ તેના કાંટા ગુમાવ્યા હતા. મેં તેને મારા કાન સમીપ ધર્યું કે જેથી મને ખબર પડે કે તે હજુ ટીક, ટીક કરતું હતું કે નહિ. પછી મને મારા હૃદયના ધબકારા સંભળાયા. મારું હૃદય ખૂબ ઝડપથી અને અનિયમિતપણે જોરથી ધબકવા લાગ્યું. મને ઝનૂનની એક સ્પષ્ટ લાગણી કચેડી નાંખતી હોય એવું લાગ્યું

મેં ઘડિયાળને પાછું મૂકી દીધું અને ઝનૂનની લાગણી દૂર થઈ નહિ ત્યાં સુધી હું થોડી ક્ષણો એક મકાનની દીવાલને અઢેલીને ઊભો રહ્યો. મારું હૃદય શાંત પડ્યું અને ઘરે પાછા ફરવાનો મેં નિર્ધાર કર્યો.

મારા આનંદ વચ્ચે મેં જોયું કે કોઈ માણસ ગલીના ખૂણા પર ઊભેલો હતો. તેની પીઠ મારા તરફ હતી. હું તેની પાસે ધસી ગયો અને તેના હાથને સ્પર્શ કર્યો. તે એકદમ મારા તરફ ફર્યો અને મારા ભયની વચ્ચે, મેં જોયું કે તે માણસને તેની મુલાયમ લાગતી હેટની નીચે ચહેરો જ નહોતો.

મેં મારા હાથને પાછા ખેંચી લીધા અને તે જ ક્ષણે તે સમગ્ર આકૃતિ ગબડી પડી, જાણે તે ધૂળ અને ચીંથરામાંથી બનાવી ન હોય. રસ્તાની બાજુએ કપડાનો એક ઢગ પડ્યો હતો. વ્યક્તિ તો પોતે અદ્રશ્ય થઈ ગઈ હતી. તેનું નામનિશાન પણ જોવા ન મળે.

મેં ખૂબ જ ભયભીત થઈને આજુબાજુ જોયું અને મને ભાન થયું કે હું ચોક્કસ મારો માર્ગ ભૂલી ગયો હોઈશ. હું શહેરના એવા કોઈ ભાગમાં હતો કે જ્યાં હું તે પૂર્વે કદાપિ આવ્યો નહોતો.

હું એક ખુલ્લા સ્ક્વેરમાં ઊભો હતો. તેની ચારે બાજુ ઊંચા, વિરૂપ એપાર્ટમેન્ટ મકાનો હતા. આ સાંકડા સ્ક્વેરમાંથી બધી દિશાઓમાં માર્ગો ફંટાઈ

ગયા હતા. દરેક વ્યક્તિ મૃત પામી હતી; કોઇ જીવંત આત્માનું ચિહ્ન સરખું પણ દેખાતું નહોતું. મારી ખૂબ ઊંચે સૂર્ય સંપૂર્ણ સફેદ રંગમાં પ્રકાશતો હતો. એવું લાગતું હતું કે જાણે તે અસ્ત્રાની તીક્ષ્ણ ધાર ન હોય. હું એટલો બધો ટાઢો થઈ ગયો હતો કે મારું આખું શરીર ધ્રૂજવા લાગ્યું.

છેવટે મેં શક્તિ અનુભવી અને ચાલવા માંડ્યો. મેં એક સાંકડી ગલી પસંદ કરી. હું ત્યાં મારું હૃદય જેટલું ઝડપથી ધડકે તેટલી ઝડપથી ચાલવા લાગ્યો, છતાં આ ગલી તો અંત વગરની હોય એમ મને લાગ્યું!

પછી મેં ઘંટનાદ સાંભળ્યો અને એકાએક હું કોઈ બીજા સ્ક્વેરમાં ઊભો હતો. આ સ્ક્વેર એક નાના, અનાકર્ષક લાલ ઈંટવાળા દેવળની સમીપમાં હતો. તેની બાજુમાં કોઇ કબર યા સ્મશાનભૂમિ નહોતી અને દેવળની ચારેબાજુ ભૂખરા રંગનાં મકાનો ઊભાં હતાં.

દેવળથી ખાસ દૂર ન હોય એમ એક સ્મશાનયાત્રા ધીમે ધીમે ગલીઓમાંથી આગળ વધી રહી હતી. તેની આગળ એક પ્રાચીન શબપેટી હતી અને તેની પાછળ જૂની ફેશનની ભાડે લીધેલી ગાડીઓ આવતી હતી. આ ગાડીઓને ભાર નીચે દબાઈ ગયેલા ગરીબ અને પાતળા દેખાતા ઘોડાઓની જોડી ખેંચી રહી હતી. હું થંભ્યો અને મેં મારા માથા પરથી હેટ ઉતારી લીધી. જીવતાં પ્રાણીઓને જોઇને, ઘોડાઓના ચાલવાનો અવાજ અને દેવળનો ઘંટનાદ સાભળીને મેં ઉત્કટ આશ્વાસનની લાગણી અનુભવી.

પછી દરેક વસ્તુ એકદમ ઝડપથી બની અને તે પણ એવો ભય જન્માં એવી રીતે કે હું આ લખું છું ત્યારે પણ હજુ મને એક પ્રકારની ચોક્કસ અશાંતિની લાગણી થાય છે.

જ્યારે શબવાહિની દેવળના દ્વાર સામે માર્ગ બદલવાની હતી ત્યારે (આમતેમ ઝોલા ખાવા માંડી અને કોઈ વહાણ તોફાનમાં સપડાયું હોય તે ઉછળવા લાગી : મેં જોયું કે શબવાહિનીનું એક પૈડું ઢીલું પડી ગયું હતું અને ખૂબ મોટો ખડખડ અવાજ કરતું મારા તરફ ગબડી રહ્યું હતું. મને (અથડાય નહિ તે માટે મારે મારી જાતને એક બાજુ ફેંકી દેવી પડી. પૈડુ મારી પાછળની દેવળની દીવાલને જઇને અથડાયું અને ભાંગીને તેના ટુકડ આમતેમ વેરાઈ ગયા.

એક ચિત્ર લટકતું હતું. મારા સવારના ફરવા સમયે મને આ ગલીના દશ્યમાં આ ઘડિયાળની થોડીક વિકૃત ઝીણવટને કારણે હસવું આવતું.

મારા આશ્ચર્યની વચ્ચે ઘડિયાળના કાંટા અદશ્ય થઈ ગયા હતા ડયલ બિલકુલ કોરું હતું અને તેની નીચે કોઈએ બને આંખોને તોડી નાંખી હતી. તેથી તે પાંપણી ભરેલાં, રોગિષ્ઠ ગૂમડા જેવી લાગતી હતી.

કોઈ સ્વાભાવિક વૃત્તિથી પ્રેરાઈને મે મારું ઘડિયાળ સમય મેળવવા બહાર કાઢયું, પરંતુ મે જોયું કે મારા વિશ્વાસપાત્ર સોનાના ઘડિયાળે પણ તેના કાંટા ગુમાવ્યાં હતાં મેં તેને મારા કાન સમીપ ધર્યું કે જેથી મને ખબર પડે કે તે હજુ ટીક, ટીક કરતુ હતુ કે નહિ પછી મને મારા હૃદયના ધબકારા સંભળાયા. મારું હૃદય ખૂબ ઝડપથી અને અનિયમિતપણે જોરથી ધબકવા લાગ્યું. મને ઝનૂનની એક સ્પષ્ટ લાગણી કચડી નાંખતી હોય એવું લાગ્યું

મે ઘડિયાળને પાછું મૂકી દીધુ અને ઝનૂનની લાગણી દૂર થઈ નહિ ત્યાં સુધી હું થોડી ક્ષણો એક મકાનની દીવાલને અઢેલીને ઊભો રહ્યો મારું હૃદય શાંત પડયું અને ઘરે પાછા ફરવાનો મે નિર્ધાર કર્યો.

મારા આનંદ વચ્ચે મે જોયુ કે કોઈ માણસ ગલીના ખૂણા પર ઊભેલો હતો તેની પીઠ મારા તરફ હતી. હું તેની પાસે ધસી ગયો અને તેના હાથને સ્પર્શ કર્યો. તે એકદમ મારા તરફ ફર્યો અને મારા ભયની વચ્ચે મેં જોયું કે તે માણસને તેની મુલાયમ લાગતી હેટની નીચે ચહેરો જ નહોતો.

મેં મારા હાથને પાછળ ખેંચી લીધો અને તે જ ક્ષણે તો સમગ્ર આકૃતિ ગબડી પડી, જાણે તે ધૂળ અને ચીંથરામાંથી બનાવી ન હોય. રસ્તાની બાજુએ કપડાંનો એક ઢગ પડયો હતો વ્યક્તિ તો પોતે અદશ્ય થઈ ગઈ હતી. તેનું નામનિશાન પણ જોવા ન મળે

મેં ખૂબ જ ભયભીત થઈને આજુબાજુ જોયું અને મને ભાન થયુ કે હું ચોક્કસ મારો માર્ગ ભૂલી ગયો હોઈશ હું શહેરના એવા કોઈ ભાગમાં હતો કે જ્યાં હું તે પૂર્વે કદાપિ આવ્યો નહોતો

હું એક ખુલ્લા સ્કવેરમાં ઊભો હતો. તેની ચારે બાજુ ઊંચાં, વિરૂપ એપાર્ટમેન્ટ મકાનો હતા. આ સાંકડા સ્કવેરમાંથી બધી દિશાઓમાં માર્ગો ફેલાઈ

ગયા હતા. દરેક વ્યક્તિ મૃત પામી હતી; કોઈ જીવંત આત્માનું ચિહ્ન સરખું પણ દેખાતું નહોતું. મારી ખૂબ ઊંચે સૂર્ય સંપૂર્ણ સફેદ રંગમાં પ્રકાશતો હતો. એવું લાગતું હતું કે જાણે તે અસ્ત્રાની તીક્ષ્ણ ધાર ન હોય. હું એટલે બધો ટાઢો થઈ ગયો હતો કે મારું આખું શરીર ધ્રૂજવા લાગ્યું.

છેવટે મેં શક્તિ અનુભવી અને ચાલવા માંડ્યો. મેં એક સાંકડી ગલી પસંદ કરી. હું ત્યાં મારું હૃદય જેટલું ઝડપથી ધડકે તેટલી ઝડપથી ચાલવા લાગ્યો, છતાં આ ગલીનો અંત વગરની હોય એમ મને લાગ્યું.

પછી મેં ઘંટનાદ સાંભળ્યો અને એકાએક હું કોઈ બીજા સ્કવેરમાં ઊભો હતો. આ સ્કવેર એક નાના, અનાકર્ષક લાલ ઈંટવાળા દેવળની સમીપમાં હતો. તેની બાજુમાં કોઈ કબર યા સ્મશાનભૂમિ નહોતી અને દેવળની ચારેબાજુ ભૂખરા રંગનાં મકાનો ઊભાં હતાં.

દેવળથી ખાસ દૂર ન હોય એમ એક સ્મશાનયાત્રા ધીમે ધીમે ગલીઓમાંથી આગળ વધી રહી હતી. તેની આગળ એક પ્રાચીન શબપેટી હતી અને તેની પાછળ જૂની ફેશનની ભાડે લીધેલી ગાડીઓ આવતી હતી. આ ગાડીઓને ભાર નીચે દબાઈ ગયેલા ગરીબ અને પાતળા દેખાતા ઘોડાઓની જોડી ખેંચી રહી હતી. હું થંભ્યો અને મેં મારા માથા પરથી હેટ ઉતારી લીધી. જીવંત પ્રાણીઓને જોઈને, ઘોડાઓના ચાલવાનો અવાજ અને દેવળનો ઘંટનાદ સાંભળીને મેં ઉત્કટ આશ્વાસનની લાગણી અનુભવી.

પછી દરેક વસ્તુ એકદમ ઝડપથી બની અને તે પણ એવો ભય જન્માવે એવી રીતે કે હું આ લખું છું ત્યારે પણ હજુ મને એક પ્રકારની ચોક્કસ અશાંતિની લાગણી થાય છે.

જ્યારે શબવાહિની દેવળના દ્વાર સામે માર્ગ બદલવાની હતી ત્યારે તે આમતેમ ઝોલા ખાવા માંડી અને કોઈ વહાણ તોફાનમાં સપડાયું હોય તેમ ઉછળવા લાગી : મેં જોયું કે શબવાહિનીનું એક પૈડું ઢીલું પડી ગયું હતું અને ખૂબ મોટો ખડખડ અવાજ કરતું મારા તરફ ગબડી રહ્યું હતું. મને તે અથડાય નહિ તે માટે મારે મારી જાતને એક બાજુ ફેંકી દેવી પડી. પૈડું મારી પાછળની દેવળની દીવાલને જઈને અથડાયું અને ભાંગીને તેના ટુકડા આમતેમ વેરાઈ ગયા.

અન્ય ગાડીઓ થોડે અંતરે જઈને થોભી, પરંતુ કોઈ બહાર આવ્યું નહિ અથવા કોઈએ મદદ કરી નહિ તે વિશાળ શબવાહિની તેના ત્રણ પૈડાં પર આમતેમ ઝોલા ખાતી હતી. એકાએક તેમાંની પેટી (કોફિન) બહાર ફેંકાઈ ગઈ અને ગલીમાં જઈને તે પડી. જાણે ભાર હળવો થયો હોય એમ શબવાહિની સીધી સટ ઊભી થઈ ગઈ અને ગલીની એક બાજુ ગબડવા લાગી. તેની પાછળ અન્ય ગાડીઓ ચાલતી હતી.

દેવળનો ઘંટનાદ સંભળાતો બંધ પડી ગયો અને હું એકલો ઊંધી વળી ગયેલી અને અડધી તૂટી ગયેલી શબપેટી સાથે ઊભો હતો. મારા મનને એક ભયપૂર્ણ કુતૂહલની લાગણીએ જકડી લીધું. હું તે શબપેટી સમીપ ગયો. ઢગલો થઈને પડેલા લાકડાના કટકામાંથી એક હાથ બહાર નીકળી આવ્યો. હું જ્યારે આગળ નીચે નમ્યો ત્યારે તે મૃત હાથે મારા હાથને ખૂબ મજબૂત પણે જકડયો અને ખૂબ બળપૂર્વક દાબડા (Casket) તરફ મને ખેંચ્યો. એટલામાં એક મૃતદેહ તે શબપેટીમાંથી ધીમે ધીમે ઊભો થયો તેની સામે મેં લાચારીથી સંઘર્ષ આદર્યો તે ફ્રોક કોટ પહેરેલો એક માણસ હતો.

મારા આતંકની વચ્ચે મેં જોયું કે તે મૃતદેહ હું પોતે જ હતો મેં મારા હાથને મુક્ત કરવા પ્રયત્ન કર્યો, પરંતુ તેણે તેને ખૂબ જ શક્તિશાળી પકડમાં જકડયો હતો. આ બધા જ સમય દરમ્યાન તે મૃતદેહ મારી સામે લાગણી વિના ટીકી ટીકીને જોતો હતો. અને એવું લાગતું હતુ કે તે ધિક્કારપૂર્વક હસી રહ્યો હતો.

આ અર્થહીન આતંકની ક્ષણે હું જાગ્યો અને મારી પથારીમાં બેઠો થયો. સવારે ત્રણ વાગ્યા હતા અને મારી બારીની સામેનાં મકાનોનાં છાપરાં ઉપરથી સૂર્યનાં કિરણો પ્રતિબિંબિત થતાં હતાં. મારી આંખો બંધ કરી અને સ્વપ્નની સામે છેલ્લાં થોડાં વર્ષોથી મને ભૂતની માફક વળગેલાં ભયભીત કરતાં ખરાબ સ્વપ્નોની સામે વાસ્તવના શબ્દો બબડયો.

(Criticism in friendship આવું પણ હોઈ શકે એવી સમજથી)

રમેશ ઓઝા

સાંજની ભૂખરી ઉદાસીના લંબાતા ઓળાઓ "એકાંત"ના ત્રીજા માળના ફ્લેટ નં. ૨૪ના ડ્રોઈંગરૂમમાં સોફા પર ફેલાઈને બેઠેલી ક્ષમાની ચારે તરફ વીંટળાઈ વળ્યા છે ત્યારે; એકાંત અને એકલતા વચ્ચેનો ભેદ પણ તેના જીવનમાં લગભગ ભુંસાઈ ગયો, છે ત્યારે; બાદલ, ડૉ. કુણાલ, પ્રો. નિહાર સાથે જુદી જુદી ભૂમિકાએ બંધાયેલા સંબંધો એકયા બીજી રીતે વિલોપાઈ ગયા છે. ત્યારે... વર્તમાનની ક્ષણેથી વિરતિપૂર્વક વર્તમાનને જીવતાં જીવતાં અને ભૂતકાળને સ્મૃતિમાં વાગોળતાં જે પરિપ્રેક્ષ્ય પ્રાપ્ત થયો છે તેના સંદર્ભમાં પોતાના વીતેલા જીવનનું પશ્ચાદ્‌વર્તી અવલોકન કરવાની ક્ષમાની મનોઘટના દ્વારા ઉઘાડ પામે છે. ભગવતીકુમાર શર્માની મહત્ત્વાકાંક્ષી અશ્વત્થ સમી વિસ્તરતી નવલકથા 'ઊર્ધ્વમૂલ'નો ઘટાટોપ, 'ઊર્ધ્વમૂલ' એમની સર્જક પ્રતિભાનું magnum opus થવા તાકતી હોય એમ લાગે છે.

ક્ષમા આ નવલકથાનું કેન્દ્રવર્તી પાત્ર છે. એના સંદર્ભે અને સંબંધે એક આખી વૈવિધ્યપૂર્ણ પાત્રસૃષ્ટિ લેખકે રમતી મૂકી છે. ક્ષમા પોતે મેધાવી, સંવેદનશીલ પણ વંચિતા સ્ત્રી છે. બહુ વહેલી ઉંમરથી એની મનોકામનાઓ અળપાઈ જવા પામી. 'ક્ષમા' એટલા નામથી વધીને કોઈનું પ્રેમભર્યું સંબોધન બનવાનું એના ભાગ્યમાં નિર્માયું જ નહિ. આ અભાવ, આ ખાલીપો એના મનમાં વર્તમાનની ક્ષણે પોતાને માટે પૂરતી મોકળાશ મેળવીને પથરાયો છે.

લેખકના તેમ જ ક્ષમાના કહેવા અનુસાર ક્ષમાની મૂળભૂત સમસ્યા મૂલવિહીનતાની છે. પોતે 'પપ્પા'ની પુત્રી છે કે સાગર અન્કલની સાથે માતાના અવૈધ સંબંધોનું પરિણામ એનો નિર્ણય એ કરી શકતી નથી. પોતાના જીવનમાં બીજાં પણ જે જે પાત્રોના સંપર્કમાં એ આવે છે તે એક યા બીજી રીતે સંમદુખિયાં જ હોય છે. ડૉ. કુણાલ અને પ્રો. નિહાર પણ આ જ સમસ્યાથી વ્યથિત છે. અલબત્ત, આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે આ અન્ય પાત્રો તો પોતાની

આ સમસ્યાને ને તજ્જન્ય મનોવ્યથાને ક્ષમા આગળ વ્યક્ત પણ કરી લે છે, પણ ક્ષમાની સ્થિતિ સૌથી વિકટ છે. કારણ, સ્વભાવે અને ઉછેરથી એ પોતાના આંતરજીવનને વ્યક્ત કરવાનું પણ ટાળતાં શીખી છે. આમ મૂલવિહીનતા ઉપરાંત ક્ષમાની એક વધુ સમસ્યા તે વ્યક્ત ન થઈ શકવાની વેદનાની છે.

'ઊર્ધ્વમૂલ'ના લેખકે બે ધીંગી સમસ્યાઓને એક સૂત્ર–એટલે કે એક પાત્રે સાંકળી લઈને એક ધીંગી (કદમાં પણ ધીંગી) નવલકથા લખવાનો સર્જક પુરુષાર્થ પ્રયોજ્યો છે.

પોતે ક્યાંયના ન હોઈએ–સામાજિક, સાંસ્કૃતિક કે ભૌગોલિક રીતે–ત્યારે આમ તો મૂલવિહીનતાની સમસ્યા વ્યક્તિજીવનમાં તેમ જ સામાજિક જૂથોના જીવનમાં નિર્માણ થતી હોય છે. એને પરિણામે પણ એક પ્રકારનું alienation આવે. આર્નલ્ડ વેસ્કરનું નાટક Roots આ પ્રકારની સમસ્યાને જ કેન્દ્રમાં રાખીને લખાયું છે. વી. એસ. નાયપોલે પણ સાંસ્કૃતિક અને ભૌગોલિક રીતે એક પરિવેશમાંથી ઉન્મૂલન પામી અન્ય સામાજિક–ભૌગોલિક પરિવેશમાં મૂળિયાં ન માંડી શકનાર માનવીઓની મૂલવિહીનતાની સમસ્યાને કલાકીય પરિમાણ આપ્યું છે. પરંતુ શંકાસ્પદ અનૌરસતા કે નિશ્ચિત રૂપની અનૌરસતામાંથી મૂલવિહીનતાની અભિજ્ઞતા જન્મે એ વિભાવનામાં જ કથાની મૂળભૂત સમસ્યા ઉન્મૂલ થઈ જાય છે. આમ કથાનું ઉદ્‌ભવ કારણ ફિલ્મી ફોર્મ્યુલા જેટલું naive હોવાનું સમજાય છે. બાકી મૂલવિહીનતાની નાડ લેખક બરાબર પકડી શક્યા હોત તો સમસ્યા તો વૈશ્વિક સ્વરૂપની છે જ એ વાતનો ઇનકાર થઈ શકે નહિ. ક્ષમા, કુણાલ, નિહાર સંબંધે જે સમસ્યા છે તેને મૂલવિહીનતાની human predicament તરીકે સ્વીકારવામાં વાચકને પક્ષે પાર વગરનું willing suspension of disbelief કરવું પડે.

ક્ષમાનું વ્યક્તિત્વ નાની વયથી જ કુંઠિત (inhibited) થતું આવ્યું છે. એને પરિણામે એના સ્વભાવમાં ક્ષોભ, ભય, reserve, સંગોપનશીલતા વગેરે લક્ષણો વિકસે તે સમજી શકાય. માતા–પિતાના નિત્યના ઝઘડા, જાતીય જીવન પરત્વે પિતાનો માતા સાથે દુર્વ્યવહાર અને ક્ષમાનું છાનું સાક્ષીત્વ, માતાના સાગર અંકલ સાથેના અવૈધ સંબંધોનું સાક્ષીત્વ–આ બધું એના મનમાં લગ્નસંબંધ વિશે એક સબળ ગ્રંથિ જન્માવે છે. યૌવન પ્રવેશ પછી એક તરફ પ્રેમ, પુરુષસહવાસ વગેરે પ્રત્યે મનનું ખેંચાણ એ અનુભવે છે, તો મનના બીજા ખૂણેથી ઉછેરમાંથી ટેવાયેલી બીક, પૂર્વગ્રહ, કુંઠા એને બાદલના પ્રેમનો સ્વીકાર કરતાં રોકે છે, અને એના જીવનનો પ્રથમ પ્રેમાંકુર ઊગતો જ અળપાઈ જાય છે.

ક્ષમા જેની કે વયમાં આવેલી કોઈ પણ છોકરીને મનની મૂંઝવણોને વાચા આપવાનું, તેમાં માર્ગદર્શન મેળવવાનું એક ઠેકાણું તે માતા. પણ ક્ષમાની માતા તો પોતાની જ સમસ્યાઓમાં એવી ગળાડૂબ છે કે દીકરીનું મન જાણવાની એની ક્યારેય પ્રવૃત્તિ થતી જ નથી. સાગર અંકલ એટલા પ્રેમાળ હતા કે ક્યારેય કદાચ એમની સમક્ષ પણ એ વ્યક્ત થઈ શકી હોત. પણ મા અકાળ મૃત્યુનો ભોગ બની; સાગર અંકલની 'બદલી' થતાં એ હંમેશ માટે શહેર છોડીને એવા જતા રહ્યા કે કથામાંથી જ સંપૂર્ણપણે અંતર્ધાન થઈ ગયા.

આવી પરિસ્થિતિમાં ક્ષમા સ્વાભાવિકપણે જ એમ માને છે કે 'નિઃસંગતા એ જ મારી નિયતિ છે—માટે મારા સ્વનો જ સંગ શોધવાનો છે—પામવાનો છે.' (પૃ. ૧૫૩). પણ આમ જ્યારે એ મનથી માને છે, તે જ ક્ષણે એ કોઈ અન્ય સાથીના સંગ તરફ ધીરે ધીરે ખેંચાઈ રહી છે. બાદલને પત્ર નહિ આપી શકેલી એટલું જ નહિ; એને આવજો પણ નહિ કહી શકેલી. પણ કુણાલ એના મનની ઘણો નિકટ આવી શકે છે—પ્રથમ ડોક્ટર તરીકે, પછી સમદુઃખિયા જીવ તરીકે ને પછી...જેને એ પોતાનું સર્વસ્વ આપવાની અણી પર આવી જાય છે તેવી ક્ષમાના ક્ષણિક આવેશપૂર્ણ, પ્રેમના ભાજન તરીકે. ધીરે ધીરે કોઈ સાચા સાથીનો પ્રેમ પામવાની પ્રક્રિયા દ્વારા જ એની વ્યક્ત ન થઈ શકવાની વેદનાનું નિવારણ થવા તરફ કથાની ગતિ આપણે જોઈ શકીએ છીએ. ક્ષમાના જીવનમાં ગૌતમને બાદ કરતાં ત્રણ પુરુષો આવ્યા. બાદલ, કુણાલ, નિહાર. એમાંના દરેકની સાથે જે પ્રકારની સંબંધ ભૂમિકાઓ રચાતી પામી તે પરથી એમ જોઈ શકાય કે એની ગ્રંથિઓ અને કુંઠાઓનું ક્રમશઃ વિગલન થતાં થતાં એ આ ગ્રંથિમાંથી સોમનાથને તટે નિહારના બાહુપાશમાં સંપૂર્ણ મુક્તિ પામે છે.

એની ગ્રંથિઓ કેવી ક્રમશઃ તૂટતી જાય છે તે જોવાનું રસપ્રદ થાય એવું છે. મમ્મીનું આલંબન ગયું. સાગર અંકલનું પણ ગયું. યૌવન પ્રવેશકાળે બાદલનો પરિચય થયો પણ એના પ્રેમની ધારાઓ ઝીલવા એ અસમર્થ રહી—કોરી જ રહી ગઈ. બાદલનો સ્વીકાર કરવાનું એને ગમ્યું હોત...પણ 'પપ્પાને બધું કહી દેવું હતું'...પણ...'વરસાદમાં તરબોળ ભીંજાવાનું તો ઘણું મન હતું' પણ...બાદલ તો એના પર વરસી પડયો હોત પણ...ક્ષમાએ તે ઘડીએ પોતાની જાત આડે પોતાની કુંઠાઓનું કોચલું ધરી દીધું. મનની જે વાત હતી તે એણે બાદલને સંબોધીને લખેલા સુદીર્ઘ પત્રમાં વ્યક્ત કરી ખરી પણ અભિવ્યક્તિ Communication ન બની શકી.

આ સમસ્યાને ને તજ્જન્ય મનોવ્યથાને ક્ષમા આગળ વ્યક્ત પણ કરી લે છે, પણ ક્ષમાની સ્થિતિ સૌથી વિકટ છે. કારણ, સ્વભાવે અને ઉછેરથી એ પોતાના આંતરજીવનને વ્યક્ત કરવાનું પણ ટાળતાં શીખી છે. આમ મૂલવિહીનતા ઉપરાંત ક્ષમાની એક વધુની સમસ્યા તે વ્યક્ત ન થઈ શકવાની વેદનાની છે.

'શીર્ષમૂલ'ના લેખકે બે ધીંગી સમસ્યાઓને એક સૂત્ર–એટલે કે એક પાત્રે સાંકળી લઈને એક ધીંગી (કદમાં પણ ધીંગી) નવલકથા લખવાનો સર્જક પુરુષાર્થ પ્રયોજ્યો છે.

પોતે કથાયના ન હોઈએ–સામાજિક, સાંસ્કૃતિક કે ભૌગોલિક રીતે–ત્યારે આમ તો મૂલવિહીનતાની સમસ્યા વ્યક્તિજીવનમાં તેમ જે સામાજિક જૂથોના જીવનમાં નિર્માણ થતી હોય છે. એને પરિણામે પણ એક પ્રકારનું alienation આવે. આર્નલ્ડ વેસ્કરનું નાટક Roots આ પ્રકારની સમસ્યાને જ કેન્દ્રમાં રાખીને લખાયું છે. વી. એસ. નાયપોલે પણ સાંસ્કૃતિક અને ભૌગોલિક રીતે એક પરિવેશમાંથી ઉન્મૂલન પામી અન્ય સામાજિક-ભૌગોલિક પરિવેશમાં મૂળિયાં ન માંડી શકનારે માનવીઓની મૂલવિહીનતાની સમસ્યાને કલાકીય પરિમાણ આપ્યું છે. પરંતુ શંકાસ્પદ અનૌરસતા કે નિશ્ચિત રૂપની અનૌરસતામાંથી મૂલવિહીનતાની અભિજ્ઞતા જન્મે એ વિભાવનામાં જ કથાની મૂળભૂત સમસ્યા ઉન્મૂલ થઈ જાય છે. આમ કથાનું ઉદ્ભવ કારણ ફિલ્મી ફોર્મ્યુલા જેટલું naive હોવાનું સમજાય છે. બાકી મૂલવિહીનતાની નાડ લેખક બરાબર પકડી શક્યા હોત તો સમસ્યા તો વૈશ્વિક સ્વરૂપની છે જ એ વાતનો ઇનકાર થઈ શકે નહિ. ક્ષમા, કુણાલ, નિહાર સંબંધે જે સમસ્યા છે તેને મૂલવિહીનતાની human predicament તરીકે સ્વીકારવામાં વાચકને પક્ષે પાર વગરનું willing suspension of disbelief કરવું પડે.

ક્ષમાનું વ્યક્તિત્વ નાની વયથી જ કુંઠિત (inhibited) થતું આવ્યું છે, એને પરિણામે એના સ્વભાવમાં ક્ષોભ, ભય, reserve, સંગોપનશીલતા વગેરે લક્ષણો વિકસે તે સમજી શકાય. માતા-પિતાના નિત્યના ઝઘડા, જાતીય જીવન પરત્વે પિતાનો માતા સાથે દુર્વ્યવહાર અને ક્ષમાનું છાનું સાક્ષીત્વ, માતાના સાગર અંકલ સાથેના અવૈધ સંબંધોનું સાક્ષીત્વ–આ બધું એના મનમાં લગ્નસંબંધ વિશે એક સબળ ગ્રંથિ જન્માવે છે યૌવન પ્રવેશ પછી એક તરફ પ્રેમ, પુરુષ-સહવાસ વગેરે પ્રત્યે મનનું ખેંચાણ એ અનુભવે છે, તો મનના ખાંજા ખૂણેથી ઉછેરમાંથી કેળવાયેલી બીક, પૂર્વગ્રહ, કુંઠા એને બાદલના પ્રેમનો સ્વીકાર કરતાં રોકે છે, અને એના જીવનનો પ્રથમ પ્રેમાંકુર ઊગતો જ અળપાઈ જાય છે.

ક્ષમા જેવી કે વયમાં આવેલી કોઈ પણ છોકરીને મનની મૂંઝવણોને વાચા આપવાનું; તેમાં માર્ગદર્શન મેળવવાનું એક ઠેકાણું તે માતા. પણ ક્ષમાની માતા તો પોતાની જ સમસ્યાઓમાં એવી ગળાડૂબ છે કે દીકરીનું મન જાણવાની એની ક્યારેય પ્રવૃત્તિ થતી જ નથી. સાગર અંકલ એટલા પ્રેમાળ હતા કે ક્યારેય કદાચ એમની સમક્ષ પણ એ વ્યક્ત થઈ શકી હોત. પણ આ અકાળ મૃત્યુનો ભોગ બની; સાગર અંકલની 'બદલી' થતાં એ હંમેશ માટે શહેર છોડીને એવા જતા રહ્યા કે કથામાંથી જ સંપૂર્ણપણે અંતર્ધાન થઈ ગયા.

આવી પરિસ્થિતિમાં ક્ષમા સ્વાભાવિકપણે જ એમ માને છે કે 'નિઃસંગતા એ જ મારી નિયતિ છે–માટે મારા સ્વનો જ સંગ શોધવાનો છે–પામવાનો છે' (પૃ. ૧૫૩) પણ આમ જ્યારે એ મનથી માને છે તે જ ક્ષણે એ કોઈ અન્ય સાથીના સંગ તરફ ધીરે ધીરે ખેંચાઈ રહી છે. બાદલને પત્ર નહિ આપી શકેલી એટલું જ નહિ; એને આવજો પણ નહિ કહી શકેલી. પણ કુણાલ એના મનની ઘણો નિકટ આવી શકે છે–પ્રથમ ડૉક્ટર તરીકે, પછી સમદુઃખિયા જીવ તરીકે ને પછી...જેને એ પોતાનું સર્વસ્વ આપવાની અણી પર આવી જાય છે તેવી ક્ષમાના ક્ષણિક આવેશપૂર્ણ પ્રેમના ભાજન તરીકે. ધીરે ધીરે કોઈ સાચા સાથીનો પ્રેમ પામવાની પ્રક્રિયા દ્વારા જ એની વ્યક્ત ન થઈ શકવાની વેદનાનું નિવારણ થવા તરફ કથાની ગતિ આપણે જોઈ શકીએ છીએ. ક્ષમાના જીવનમાં ગૌતમને બાદ કરતાં ત્રણ પુરુષો આવ્યા. બાદલ, કુણાલ, નિહાર. એમાંના દરેકની સાથે જે પ્રકારની સંબંધ ભૂમિકાઓ રચાતા પામી તે પરથી એમ જોઈ શકાય કે એની ગ્રંથિઓ અને કુંઠાઓનું ક્રમશઃ વિગલન થતાં થતાં એ આ ગ્રંથિમાંથી સોમનાથને તટે નિહારના બાહુપાશમાં સંપૂર્ણ મુક્તિ પામે છે.

એની ગ્રંથિઓ કેવી ક્રમશઃ તૂટતી જાય છે તે જોવાનું રસપ્રદ થાય એવું છે. મમ્મીનું આલંબન ગયું. સાગર અંકલનું પણ ગયું. યૌવન પ્રવેશકાળે બાદલનો પરિચય થયો પણ એના પ્રેમની ધારાઓ ઝીલવા એ અસમર્થ રહી–કોરી જ રહી ગઈ. બાદલનો સ્વીકાર કરવાનું એને ગમ્યું હોત...પણ 'પપ્પાને બધું કહી દેવું હતું'...પણ...'વરસાદમાં તરબોળ ભીંજાવાનું તો ઘણું મન હતું' પણ...બાદલ તો એના પર વરસી પડયો હોત પણ...ક્ષમાએ તે ઘડીએ પોતાની જાત આડે પોતાની કુંઠાઓનું કોચલું ધરી દીધું. મનની જે વાત હતી તે એણે બાદલને સંબોધીને લખેલા સુદીર્ઘ પત્રમાં વ્યક્ત કરી ખરી પણ અભિવ્યક્તિ Communication ન બની શકી.

માતાના મૃત્યુ પછી તો ઉત્તરોત્તર ક્ષમાનું જીવન એક વિભીષિકા જેવું બની ગયું. પિતાએ શરીરસુખ માટે જેની સાથે બીજું લગ્ન કર્યું તે વિદુલાએ જીવનને વધુ ખારું બનાવ્યું. પણ આ પરિસ્થિતિની પરાકાષ્ઠા પિતાએ અશ્વના શિશ્નને કાપીને એની હત્યા કરી અને એ સાથે ત્રસ્ત અશ્વની લાત ખાઇને પોતે પણ મોત નોતર્યું તે દૃશ્યથી આવી. ક્ષમાને નર્વસ બ્રેકડાઉન થઈ ગયો. ત્યારે ડૉ. કુણાલની મમતાભરી સારવારમાં એને લાંબો સમય રહેવાનું આવ્યું. એ ભલા ડૉક્ટરે ક્ષમાના મનને પ્રવૃત્તિમય રાખવા એને પોતાને ત્યાં જ નોકરી આપી. એમાંથી એની સાથે ને એની પત્ની સાથે પરિચય વધ્યો. અલબત્ત, કુણાલ માનસ ચિકિત્સક નથી છતાં એ ક્ષમાને મનોરોગની સારવાર આપે છે. અને એમાંથી એને સારી કરે છે. એટલે કે એને માટે you are not much expressive (પૃ. ૩૦૭) કહીને એની સમસ્યાનું નિદાન કરે છે તેને એણે expressive બનાવી ન હોય તો એ સારી ન થઈ શકે એમ મનાય. છતાં ક્ષમા આ સારવાર પછી પણ પોતાની કુંઠાઓના કોચલામાં જ પુરાયેલી જોવા મળે છે. કુણાલ સાથેની વનપ્રદેશની તે રાત્રિના પ્રસંગે પણ બધું બોલવાનું કુણાલને જ ભાગે આવે છે. પણ એની ગ્રંથિઓ આ ભલા સમદુખિયા ડૉક્ટરના પરિચયમાં થોડીક શિથિલ થઈ છે એમ માનવાને કારણ છે. 'વનપ્રદેશના એક અજાણ્યા રેસ્ટ હાઉસમાં પરોઢિયાની ક્ષણોમાં મારું સ્ત્રીત્વ વ્યક્ત થવાની–સાર્થક બનવાની એની વ્યગ્રતાની ચરમ સીમાએ હતું કદાચ.' (પૃ. ૪૬૦) પણ કુણાલે નિયતિને ખાતર પોતાનું બાળક ક્ષમાના ગર્ભમાં આરોપવાનો પ્રસ્તાવ મૂક્યો તે સાથે જ કોઈનો વિકલ્પ બનવા તૈયાર નહિ એવી ક્ષમાએ પોતાની જાતને એકાએક અંદર સંકોરી દીધી અને કુણાલથી અલગ થઈ ગઈ એ સમજે છે કે કુણાલ પણ कोऽहं कस्य बाल: એવી અનોરસનાની તીવ્ર અભિજ્ઞતાથી પીડાતો માણસ છે. પણ નિયતિને ખાતર તેમ જ કુણાલને ખાતર તે શા માટે કુણાલનો ગર્ભ ધારણ કરે? તેમ કરવાથી પોતાની મૂલવિહીનતાની સમસ્યા તો ટળવાની કે ઉકલવાની નથી પ્રશ્ન એ છે કે જે નિયતિ દ્વારા શક્ય નથી તે પોતાના સંતાનનું આરોપણ ક્ષમાના ગર્ભમાં કરી શકાય તો પણ એની પોતાની મૂલવિહીનતાની સમસ્યા કેવી રીતે એ ભૂલી જવાનો તે સમજાતું નથી. ક્ષમાને માટે કુણાલને પોતાનું દૃષ્ટિબિંદુ સમજાવવું મુશ્કેલ છે. એટલે ફરી એ એક લાંબો પત્ર લખે છે જેમાં એની સ્વઅભિવ્યક્તિ સંઘરાઈ છે. એ પત્ર પણ communication નથી બનતો. અને ત્યાં લેખક નિયતિ કુણાલને એમની પોતપોતાની સમસ્યાના ઉકેલ માટે પરદેશ રવાના કરી દે છે.

નવલકથાના ત્રીજા ખંડમાં ક્ષમા નિહારના સંબંધમાં આવે છે. એની પાસે એ ભણી છે એમ. એ. સુધી. એ પી. એચ. ડી. માટે માર્ગદર્શન મેળવે

છે. એના સંપર્કમાં આવતાં ક્ષમા થોડીક વાચાળ થઈ છે. એમ નિહાર નિર્દેશે છે. 'ચાલો, મારા સંપર્કથી તારી જીભ ઊઘડી એ ય ઓછું નથી!' (પૃ. ૪૬૩) ખરેખર, આ ઓછું નથી; ક્ષમાને માટે ઘણું મોટું આંતરિક પરિવર્તન લાવવામાં મદદરૂપ થાય એવું બાહ્ય પરિવર્તન છે. જે દિવસે એ નિહારના આમંત્રણથી એકલી એના શહેરથી વીસેક માઈલ છેટેના ગામે એને ઘેર જાય છે તે દિવસની વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિ એકાએક એ એને અત્યંત નિકટ લાવી મૂકે છે. નિહારની માંદગી, એકાએક ભારે વરસાદને કારણે બસ વ્યવહાર બંધ થઈ જવો, નિહારની અસહાય દશા–આ બધાને લીધે એને એ આખી રાત નિહાર સાથે, નિહારની પરિચર્યામાં વિતાવવી પડે છે. તે ક્ષણથી ક્ષમાના જીવનમાં નવો ને નિર્ણાયક વળાંક આવે છે.

આ નિહાર પણ લેખકની કલ્પના પ્રમાણેની મૂલવિહીનતાની સમસ્યાથી વ્યથિત છે. ખરેખર તો એ એક foundling છે. દ્વારકાધીશને ત્રીજે પગથિયે તજાયેલો કોઈએ ઊંચકી લઈ, આશ્રય આપી મોટો કરેલો અનાથ. ક્ષમાના પિતૃત્વ વિશે કદાચ આપણે એના પપ્પાને અને એના સાગર અંકલને ૫૦–૫૦નો શંકાનો લાભ આપીએ. કુણાલ પોતાના પિતાનું કે પછી ભૂરિયા આદિવાસીનું કે પછી દાદાજીના ભૂરિયાની પત્ની સાથેના આડા સંબંધનું પરિણામ તેનું કદાચ પણ પગેરું કાઢવાનું બને. પણ નિહારને માટે તો પોતાનાં મૂળિયાં શોધવાનો પુરુષાર્થ વ્યર્થ જ ગણાય. એટલે લેખકે એને આ પુરુષાર્થની પાછળ દોડતો બતાવ્યો પણ નથી. એના વ્યક્તિત્વમાં એક નવું પરિમાણ લેખકે આરોપ્યું છે—આધ્યાત્મિક અભીપ્સાનું મૂલવિહીનતાનું નિવારણ એને મન ઊર્ધ્વમૂલ થવામાં, ત્રિગુણાતીત થવામાં રહેલું છે એમ એની પ્રતીતિ છે. અને છતાં એને જે ભૂમિમાં એ મૂલવિહીન મનુષ્યવ્યક્તિ તરીકે મંદિરને પગથિયેથી મળી આવેલો તે દ્વારકાની ભૂમિમાં એક વાર ફરી આવવાની, પુરાણાં પરિચિત સ્થાનો જોઈ આવવાની તીવ્ર ઝંખના છે. આ પ્રવાસ યોજના દ્વારા લેખકે પ્રથમ વાર મુખ્ય પાત્ર ક્ષમાને એના કુંઠાપ્રેરક પરિવેશમાંથી દૂર ખસેડવાની યોજના કરી છે તે સપ્રયોજન છે.

ત્રણ ખંડોમાં આ નવલકથા વિભાજિત થઈ છે. તેમાંના પ્રથમ ખંડ 'અશ્વ'માં ક્ષમાના ઉછેરની ભૂમિકા સરસ કલાનું પરિમાણ ધારણ કરે છે. બીજા ખંડ 'સર્પ'માં મનુષ્યમાં રહેલી સર્પિણી કામવાસનાનું કુણાલ–ક્ષમાના સંદર્ભમાં નિરૂપણ છે. તેમાં સૌમનસ્ય ગુહાની આધુનિક આવૃત્તિ જેવો રેસ્ટ હાઉસની રાત્રિનો પ્રસંગ પણ વાસ્તવિકતાનું એક સરસ પરિમાણ સિદ્ધ કરે છે. અલબત્ત

એમાં ફિલ્મી-ફિલ્મી થતું આવ્યા કરે છે; પણ ક્ષમા જે રીતે અને જે કારણે કુણાલથી સહસા અલગ થઈ જાય છે તે પ્રસંગમાં ક્ષમાના પાત્રની રેખાઓ સ્પષ્ટપણે ઉપસી આવે છે. પણ ત્રીજો ખંડ 'અશ્વત્થ' ચિંતન-દૃષ્ટિએ ગમે એટલો સમૃદ્ધ હોવા છતાં કલાદૃષ્ટિએ ઊણો ઊતરે છે નિહારને ક્ષમા પછીના ઉત્તમ પાત્ર તરીકે ઉઠાવ આપવાનું લેખકે નિરધાર્યું છે એ ખરું, પણ નિહારની જે જે આધ્યાત્મિક અભીપ્સાઓ છે, એનામાં જે દાર્શનિકતા છે તે ક્યાં, ક્યારે, ક્યા સંજોગોમાં વિકસેલાં લક્ષણો છે તે વિશે આપણે ઝાઝું જાણવા પામતા નથી ક્ષમા પોતે જે છે તે શા માટે છે તે જેટલું સ્પષ્ટ છે તેનું નિહાર સંબંધે કહી શકાય નહિ. લેખકને નિહારનું ઊર્ધ્વમૂલ વ્યક્તિત્વ ઉપસાવવું છે; એનામાં કૃષ્ણત્વનું આરોપણ કરવું છે અને એ રીતે એને ખૂબ ઊંચેરો માનવી બનાવી ક્ષમાને રાધા ભાવે એની આરાધનામા એકરૂપ કરવી છે. પણ આ બધાં વ્યક્તિત્વના પરિમાણો એકાએક સ્ફુટ થઈ શકે નહિ. અધ્યાપકીય ચિંતનની ટેવ સાથે દ્વારકા-સોમનાથની ભૂમિમા પહોંચી જવા માત્રથી એનામાં કૃષ્ણત્વનો સંસ્કાર આવી જાય એ વાત ગળે ઊતરતી નથી એના વ્યક્તિત્વ વિકાસને એ રીતે નિરૂપી શક્યો હોત તો દ્વારકા-સોમનાથની ભૂમિનો એક પ્રભાવક અને અધ્યાનો જગાડી શકે તેવા Locale તરીકે સરસ ઉપયોગ થઈ શકતે તો ક્ષમા જે નિગૂઢ વેદનાના પર્વત જેટલા ભાર નીચે દબાતી, ભીંસાતી જીવી રહી છે તેની વેદનાનો પર્વત ઊંચકી લેવા સમર્થ એવા નિહારનું પાત્ર પ્રતીતિજનક બની શક્યું હોત. કોઈ પણ કલાકૃતિને માટે આવા કલા સંબંધી પડકારો ડગલે ને પગલે ઊભા થવાના. કલાકૃતિ આરંભાય ત્યાંથી તેના અંત સુધી સર્જક એક hurdles raceમાં સંડોવાયેલો હોય છે hurdles raceનો એક નિયમ છે કે hurdle કૂદી જવાય તો ઠીક છે. કૂદી શકાય અને ત્યાં આગળ ગડથોલિયું ખાઈ જવાય તો પણ રેસમાં દોડી શકાય; પણ છટકી જવાની શક્યતા ન રહે એટલે આવા hurdles આગળ ગડથોલિયું ખાઈને પણ નવલકથા તો પૂરી લખાઈ જાય, પણ એમાં જે ગુમાવ્યું તે કલાતત્ત્વ હંમેશાં ગુમાયેલું જ રહેવાનું.

આમ કેમ બનવા પામ્યું હશે એનો વિચાર કરતાં એમ લાગે છે કે લેખકે શરૂથી જ ક્ષમાના પાત્રને સાહિત્ય, તત્ત્વજ્ઞાન વગેરેની પરમ ચાહક-ઉપાસક બનાવવા કૃતિનો મેદ એની કલાને ભોગે વધ્યા કરે એવું થવા દીધું છે જગતસાહિત્ય અને તત્ત્વજ્ઞાનના કયા કયા ખૂણાઓમાંથી ક્ષમા પોતાનાં અવતરણો લઈ આવે છે. આ બધાથી વધુ વખત એ પ્રવૃત્તિ સર્જક પોતે ઉપાડી લે છે પ્રકરણોને અંતે ને આરંભે આવતા આ અવતરણો લેખકની વ્યુત્પન્નમતિનાં નિર્દેશક હોવાનું

સમજાય છે, જ્યારે પ્રકરણોની વચ્ચે વચ્ચે મુકાયેલાં અવતરણો ક્ષમાનું એક વિદુષી તરીકેનું વ્યક્તિત્વ ઉઠાવ પામે એ માટે એનાં વિચારપ્રવાહમાં સમાવવામાં આવ્યાં છે. પોતાની સર્જક પ્રવૃત્તિનું magnum opus આ નવલકથા બને એની તીવ્ર સભાનતા સાથે આ થયું છે, એટલે કલાની રૂપનિર્મિતિ પ્રત્યેની સભાનતા આ ચિંતનના ભાર નીચે દબાઈ–ચંપાઈ ગઈ છે. આ સદીના આરંભે પેટરે એમ કહેલું : 'All art does but consist in the removal of surplusage !' સદીના અંત ભાગે હજી ગુજરાતી સર્જકો, ખાસ કરીને નવલકથાના સર્જકો સુધી આ સંદેશ પહોંચ્યો હોય એમ લાગતું નથી.

આગળ જોયું કે રેસ્ટહાઉસમાં કુણાલ સાથેનો રાત્રિ પ્રસંગ ક્ષમાની સૌમનસ્યગુહાનો પ્રસંગ બની રહે છે. તે જ રીતે દ્વારકા પ્રવાસ માટે ગાડીનાં ફર્સ્ટ ક્લાસના કૂપેમાં ગાળેલી રાત્રિ એ ક્ષમાની બીજી સૌમનસ્યગુહાની રાત્રિ ગણાય. જેમ સૌમનસ્યગુહામાં પંચરાત્રિ દરમ્યાન કુમુદસુંદરીના મનની ગ્રંથિઓ તૂટતી જાય છે તેમ અહીં ક્ષમાના મનની ગ્રંથિઓ સૌમનસ્યગુહાની પંચરાત્રિઓ દરમ્યાન એક પછી તૂટતી–ઉકેલાતી જતી જણાય છે. આજ સુધી મન મૂકીને બોલવા ન પામેલી, self-expressionને communication બનાવી ન શકેલી ક્ષમા ફર્સ્ટ ક્લાસના કૂપેમાં મુક્ત મને સ્વ-અભિવ્યક્તિ કરે છે. એની લાગણીઓના પ્રવાહ આડે એની કુંઠાઓનો જે મોટો આડબંધ અવરોધ થઈ રહ્યો હતો તે આમ તૂટી જતાં રઘુવીર ચૌધરી જેને 'વ્યક્ત ન થઈ શક્યાની વેદના' કહે છે તે તો વિગલિત થતી થતી સોમનાથના સાગરતટે સાગરનાં મોજાંમાં વહી જાય છે. ક્ષમાની સ્વઅભિવ્યક્તિની એક પરાકાષ્ઠા ત્યારે આવે છે જ્યારે દ્વારકાની દેવશી નેણશી ધર્મશાળા રૂપી સૌમનસ્યગુહામાં વ્યતીત કરેલી બીજી અને પંચરાત્રિઓમાંની ચોથી રાત્રિ પ્રસંગે કોઈ પ્રગલ્ભા પણ બોલતાં ક્ષોભ પામે તેવી માગણી એ કરે છે. 'મારે તમારી સાથે સૂવું છે.' આ ક્ષણ અને આ ક્ષણ પછી હવે નિહારને સમર્પિત થવા પોતાની મેળે જ ઉત્સુક થઈ છે. વ્યક્ત થવા માટે કેવળ વાણી ઉપરાંતનું માધ્યમ પણ હવે એને પ્રાપ્ત છે. સોમનાથમાંની પાંચમી રાત્રિ પછી એનું સૌમનસ્ય પરિપૂર્ણ કક્ષાએ પહોંચેલું જણાય છે, એટલે તે પછીનું જે પ્રભાત ઊગ્યું તેમાં એણે નિહાર સાથે ગંજરતિની યાદ અપાવે એવી અને મનુષ્યો માટે કંઈક અશક્ય લાગે તેની રતિક્રિયામાં શરીરમનની પૂર્ણ અભિવ્યક્તિ સિદ્ધ કરી. આ એવી ક્ષણ એને માટે હતી કે ગીતાની ભાષામાં વાત કરવી હોય તો એમ કહી શકાય કે 'યદ્‌ગત્વા ન નિવર્તન્તે'.

સોમનાથમાં નિહાર સાથે માણેલી સાગરરતિ ભલે ક્ષણનો ખેલ હતો; પણ આવી ઉત્કટ અનુભૂતિ અને તૃપ્તિની ક્ષણો જ તો જીવનનનું સાર્થક્ય હોય છે.

એક વાર આ અનુભૂતિ કરાવ્યા પછી નિહાર એના જીવનમાંથી જતો રહ્યો કારણ મૂલવિહીનતાની વેદનાનું આધ્યાત્મિક નિવારણ શોધવા મથી રહેના, ઊર્ધ્વમૂલ થવા મથી રહેના આ માણસ માટે એની એક વારની પ્રેમિકા યામિનીએ જે શંકા વ્યક્ત કરી હતી તે કુષ્ટરોગ એને ખરેખર થયો છે એટલે કુષ્ટરોગી થવા નિર્માયેલા એવા કોઈ સંતાનનું બીજ એ ક્ષમામાં આરોપવા નથી માગતો ઉદાત્તચેતા નિહારની આ ભાવના ઉદાત્ત છે પણ એ એના મનમાં ઊગી એક વાર રતિક્રીડા કર્યા પછી આ તબક્કે પણ આપણે willing suspension of disbelief કરીને સ્વીકારી લેવું પડે કે ક્ષમા સાથેનો પ્રથમ સંભોગ પરિણામદાયી નહિ નીવડે જો કે કુષ્ટરોગ ચેપી ગણાય ખરો, વારસાગત નહિ બીજું આ બધા મૂલવિહીન પાત્રો જે પ્રશ્ને ચિંતિત છે તે એ કોના કોના 'કોસ્મોસ'ના સંમિશ્રણથી ઉત્પન્ન થયા હશે તે છે આ કોસમોસ શબ્દ એટલી વાર વપરાયો છે કે 'કોમોસમ' હોવો જોઈએ એમ નોંધવું પડે આ બધી નાની વાતો છે, પણ કલાકૃતિને આવી નાની વાતો વણસાડે અને મોટી હાણ પહોંચાડે એટલે આવા છિદ્રાન્વેષી અવલોકનમાં એની નોંધ લેવી જરૂરી બની જાય

'એકાંત'ના ૨૪ નંબરના ફ્લેટમાં ક્ષમાનો વર્તમાનનો વિરતિજન્ય જે મનોપ્રપંચ છે તે કલાદષ્ટિએ અને મનોવૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિએ સમજાવવો મુશ્કેલ લાગે છે ક્ષમા સમુદ્રસ્નાન દરમ્યાન પોતે જ કહે છે કે ત્યારે એને ઘોડાની હણહણાટી સંભળાતી ન હતી, સર્પ જેવા આકારો જણાતા ન હતા, કોઈ સંદર્ભો ન હતા, અનુસંધાનો ન હતા પરિપ્રેક્ષ્યો ન હતા, ગઈ કાલ ન હતી અનાગત ન હતો, હતી માત્ર આ ક્ષણ, હતી સાર્થકતાની એ ક્ષણ (પૃ ૧૦૭) નિષેધો વિનાના નિરપેક્ષ સુખની એ ક્ષણ (પૃ ૧૦૮) નિહારના જવા સાથે જતી રહી એમ સ્વીકારીએ તો પણ એની કુંઠાઓનું એક વાર વિગલન થયા પછી એનું વર્તમાનની ક્ષણે નિરૂપાયેલું regression પ્રતીતિકર નથી એને પુરાણા અનુસંધાનોમાં જકડાવાનું પુરાણા સંદર્ભો સજીવ કરવાનું કોઈ કારણ નિરૂપાયું નથી એટલે જ 'એકાંત'ના ફ્લેટ નં ૨૪માં એના જીવનમાં પ્રવેશેલા ચોથા પુરુષ ગૌતમના સહવાસમાં કે સ્વગત રીતે એનો જે માનસિક પ્રપંચ છે તેની કોઈ વાજબી ભૂમિકા નથી મળતી

કથા નિરૂપણની ટેકનિક લેખે ભૂતકાળ અને વર્તમાનની ક્ષણોનું આવું નિરૂપણ અન્યથા એક સરસ પદ્ધતિ છે અને 'સમયદ્વીપ' તેમ જ 'બીજા સમય વનમાં' એમણે આ ટેકનિક પ્રયોજી છે એના પર એમની હથોટી મજબૂત થઈ છે તેની પણ આ કથામાં એમણે એને જે રીતે પ્રયોજી છે તે પરથી જણાય છે પરંતુ જે ભૂમિ પરથી એમણે આ ફાળ ભરવા તાક્યું છે તેનું કલાગત નક્કરપણું કેટલું એ પ્રશ્ન રહે છે

નવલકથાની રૂપસિદ્ધિથી નિરપેક્ષ રીતે આપણે એનાં અંગોને અવલોકવા તૈયાર હોઈએ તો...તો ક્ષમા એક અત્યંત સંવેદનશીલ નારી પાત્ર તરીકે એનો પ્રભાવ આપણા મન પર છોડી જાય છે; મનોવૈજ્ઞાનિક વાસ્તવના નિરૂપણ લેખે પ્રથમ ખંડ 'અશ્વ'માં નિરૂપાતો કથાપ્રપંચ અને ઘણે અંશે 'અશ્વ'ની પ્રતીક-યોજના પણ ઘણી નોંધપાત્ર છે; વર્ણનો લેખે કેટલાંક વર્ણનો, એમાં થયેલી વીગતપ્રચુરતાના ભાર-સંભાર છતાં ક્યારેક ગમી જાય છે; નિહારના પાત્રની પડછે ગીતાના ચિંતનદ્રવ્યને નિરૂપવામાં લેખકનાં ઉડાણ અને ઊંડાણ પણ પ્રભાવિત કરે છે, લેખકના સ્વકીય ચિંતનના પરિપાક રૂપે કથાપ્રવાહમાં વારંવાર આવતા personal essay ની શૈલીને સિદ્ધ કરતા ગદ્યખંડો ઉદાહરણ તરીકે પૃ. ૩૨૦થી ૩૨૫ પર પથરાયેલું 'ક્યારેક લાગે છે કે'થી શરૂ થતી સુદીર્ઘ ઉત્પ્રેક્ષાશ્રેણી, પૃ. ૩૪૮ પર લેખકે નિરૂપેલી આંખની વિવિધતા, પૃ. ૩૭૩થી શરૂ થતો ગદ્યખંડ, પૃ. ૪૮૦-૮૨ પર પથરાયેલું ચિંતન. આ ઉપરાંત આ કથામાં લગભગ પ્રત્યેક મુખ્ય પાત્ર લાંબા પત્રો લખવા અથવા ડાયરી લખવા દ્વારા સ્વ-અભિવ્યક્તિ સાધવાની રીત અચૂક અપનાવે છે. આ પત્રો પણ નિબંધ સ્વરૂપને આંબી જાય એવા છે. વળી લેખકની સાથે વિશ્વસાહિત્યના પ્રદેશમાં વિહાર કરવાની અનુભૂતિ પણ એક રીતે આસ્વાદ્ય બને. પણ આ બધું એ શરતે કે we must miss the wood for the trees 'ઊર્ધ્વમૂલ'ના ઘેઘૂર અશ્વત્થની છાયા નીચે આ બધાં તત્ત્વો સમાઈ શકે એમ આપણે સ્વીકારીએ તો.

અને મૂલવિહીનતાની મૂલવિહીન, misconceived સમસ્યા જે આ કથાના મૂળમાં છે તે પણ અંતે સંભારવી રહી. એણે તો અન્યથા એક સરસ નવલકથાનાં વિષયગત અને કલાગત મૂળિયાં ઉખાડવાની જ ભૂમિકા અદા કરી છે એ મોટા અફસોસની વાત છે.

પંક્તિ પુકુર પાસે રાજહંસ

રાધેશ્યામ શર્મા

રહી રહીને અધુનાતન સંવેદનપટુ સર્જકોને પૌરાણિક પ્રસંગો અને પાત્રો આકર્ષે છે. એ નિમિત્તે વ્યતીત પરંપરા સંગાથેનો દૃઢ અનુબંધ ભાવાની કાવ્યધારામાં પ્રતિબિંબિત થાય છે. અશ્વત્થામા, કર્ણ, યયાતિ, ભીષ્મ અને હનુમાન જેવાં પાત્રો એમની સંકુલ સમૃદ્ધિને લીધે અથવા તો તેમની અત્યંત તરલ સરળતાના કારણે અમર રહેવા સર્જાયા છે. આવાં પાત્રોની 'ફ્લેટનેસ'ને, સપાટપણાના સ્તરને અતિક્રમી કવિકર્મ ચરિત્રનો વર્તુળાકાર સંસિદ્ધ કેમ કરી આપે છે એ આસ્વાદનો વિષય બને.

પુરાણકાલીન પાત્રો પણ આજના મનુષ્ય જેમ દ્વિધા અને દ્વંદ્વ, અનાસ્થા અને આશંકા તેમ જ અનિર્ણયપ્રેરિત વેદના અને યાતનાપ્રચુર ચિંતાનો શિકાર બની તીક્ષ્ણ સ્થિતિસંકટોમાંથી ગુજરી ચૂકેલાં હોઈ એ આમથી કવિતાક્ષમતા ધરાવતી પ્રતીત થાય છે. કવિની ભાષાશૈલીમાં ગજું અને ગુંજાયશ હોય તો ઉક્ત પાત્રો–પ્રસંગોના પુનઃ અર્થઘટન દ્વારા, એટલે કે સ્વરૂપસાધના દ્વારા વસ્તુવિષયનું મર્મોદ્ઘાટન થઈ જાય છે. ઉપમા, ભાવકલ્પન, ટૂંકમાં—અલંકાર સંવિધાન દ્વારા કુશળ કવિ આ કામનો હિસાબ કેવો આપે છે તે રચનાપ્રક્રિયાની ચિકિત્સાથી માલૂમ પડી આવે. કવિ ચિનુ મોદીની 'બાહુક' * રચનાને આપણે રસચર્વણા અને ભાવબોધની દૃષ્ટિએ અત્રે માણીશું. 'ખંડકાવ્ય' ઉપર મહાનિબંધ આપનાર લેખકનું આ ખંડકાવ્ય છે એ સુયોગને પણ સ્મરીશું...

પંચમવેદ 'મહાભારત'માં નળાખ્યાન 'ઉપાખ્યાન' માત્ર છે; પ્રેમાનંદ જેવા કવિમાં તે આખ્યાન છે, જ્યારે ચિનુ મોદી નળના પાત્રને કૌશલ્યથી પછી સેરવી બાહુકની અવદશાને અગ્રતા અપી નૂતન ખંડકાવ્યનું નિર્માણ કરે છે...

* 'બાહુક' લે. ચિનુ મોદી પ્ર. આર. આર. શેઠની કંપની, મુંબઈ–૨, અમદાવાદ–૧, પૃ. ૬૩ મૂ. ૩ ૧૦

'બાહુક' ત્રણ સર્ગમાં વહેંચાયું છે. પ્રથમ સર્ગ તથા દ્વિતીય સર્ગમાં બૃહદશ્વ, નળ અને વૈદર્ભી અને તૃતીય સર્ગમાં વૈદર્ભી, બૃહદશ્વ અને નળ એમ અનુક્રમે વક્તાઓ રજૂ થાય છે. સૂત્રધાર સદૃશ બૃહદશ્વનો પ્રવક્તા તરીકે ઉપયોગ છે. કવિએ બૃહદશ્વમાં નિર્મમ, નિર્દય તાટસ્થ્ય પ્રક્ષેપિત કર્યું હોત તો રચના આટલી રસગ્રાહી ન બનત, તાદાત્મ્યરસિત તટસ્થતાના આલેખનને કારણે રસ-સાતત્ય જળવાયું છે.

'બાહુક'માંથી પસાર થઈ જતાં લાગ્યા વિના રહેતું નથી કે નાટકની સંવાદ-શક્તિનો ઓછામાં ઓછો ખપ છે. વળી નવલકથાની વર્ણનાત્મક પ્રવિધિ કરતાં આધુનિક નવલિકાના એકાંગ ઘટનાલોપરીતિનો સમુપયોગ છે જે અંતે તો ખંડ-કાવ્યને કાવ્યના એકાંતિક વિશ્વમાં જ વિજયે અર્પાવવા સુધી ખેંચી જાય છે. મધ્યકાલીન સર્જક પ્રેમાનંદની આખ્યાનશૈલી કરતાં અર્વાચીન ન્હાનાલાલની ડોલનશૈલીને પસોટી અહીં પ્રયોજી છે. પરંતુ અછાંદસને સહજ સિદ્ધ અને સાનુકૂળ લયબદ્ધ ગદ્યને કવિએ મદદમાં બોલાવ્યું છે. ક્યાંક અલ્પ ઉપયોગમાં આવતા માત્રામેળ છંદો છે તો ત્રીજા સર્ગમાં ખંડકાવ્યને ઉપકારક સિદ્ધ થયેલાં વૃત્તો પણ સમાવિષ્ટ છે. છંદ-અલંકારની દૃષ્ટિએ યોગ્યાયોગ્યતાની ચર્ચા તદ્વિદો ઉપર છોડીને અહીં સમગ્ર કૃતિની અંદર વણાઈ ચૂકેલા વાતાવરણને, ભાવકલ્પનો દ્વારા રચના-અંતર્ગત વિવિધ પરિસ્થિતિઓની ઉત્કટતાને કેવી પ્રત્યક્ષતા અર્પી છે એની સંગતિ જોઈશું.

પ્રથમ સર્ગમાં, જે ભાવ-પરાકાષ્ઠા ત્રીજા સર્ગના અંતે ઉપસ્થિત થવાની છે એની લગભગ પૂરી 'બ્લૂ પ્રિન્ટ', સબળપણે નિરૂપિત થઈ છે. આ દૃષ્ટિએ બીજો સર્ગ, પહેલા ને ત્રીજાની તુલનામાં ન્યૂન માલૂમ પડે છે. બે પડની વચ્ચે બીજા સર્ગનું પૂરણ અલ્પ પુષ્ટ લાગશે છતાં એ સાવ અનિવાર્ય છે એમ નહિ કહેવાય.

રવિ વર્મા શૈલીનાં રંગીન કૅલેન્ડરોમાં હંસ નિકટ ઊભેલી દમયંતીને-મારી જેમ-જેણે જોઈ હોય એને બીજા સર્ગમાં આવતી નળની પ્રશ્ન ઉક્તિ અચૂક સ્પર્શી જશે: "પંકિલ પુકુર પાસે શ્વેત રાજહંસ જેમ/હું ઊભો છું ?", હંસ જ્યારે અર્ધદશાના પ્રારબ્ધપંકથી સર્વાંગે ખરડાય ત્યારે 'બાહુક' બિરુદને જ પામે ને! (આ પૂર્વે પ્રથમ સર્ગમાં નગર છોડતો નળ, ખાલી સ્કંધ પરે વૈદર્ભીની 'કોમળ હથેલીનું પંખી' મૂકી ચાલી નીકળે છે, તે દૃશ્યમાંની ભાવવિવશતા પારખો.) અહીં જ વૈદર્ભી જ્યારે 'પર્વતરાજના અંકમાં હું ઉછેર પામેલી...પર્વતપુત્રી છું.'

બોલે છે ત્યારે પાર્વતીની સ્મૃતિ ઝંકૃત કરી રહે છે અને પછી "આજે હું સૂર્યાસ્ત નહીં થવા દઉં.' સંકલ્પ પ્રગટ કરે છે ત્યારે સૂર્યોદય કે સૂર્યાસ્તને રોધતી મહાસતીઓ નર્મદા-અનસૂયાનાં ચરિત્રોની પુણ્ય રેખાઓ ચિત્તમાં અંકિત કરી આપે છે. (ખાસ કરીને નળના ભડભડ જ્વલનની કલ્પના સાથે સ્વયંને ભડભડ બળતી નિહાળે છે ત્યાં પૃ. ૫૩ ઉપર) પુર ત્યાગી ભવિષ્યે ભલે વૈદર્ભી વનમાં વલવલવાની હોય છતાં આખરે છે તો રાજકન્યકા, એટલે એકદા નિષધનગરીને દ્રૌપદીની છટાથી 'દાસી' કહી 'ત્યારે મારી આજ્ઞા છે કે...' આદેશ આપવા તત્પર બનતાં જ અચાનક નિજ દશાસભાન બની તે અટકી પડે છે ને પછી જાણે નિઃશ્વાસપૂર્વક બોલે છે. 'પણ, દાસની પણ દાસીને આજ્ઞાનો અધિકાર ખરો ?' વૈદર્ભીની આ ક્ષણિક ચોટ શાશ્વત સ્મરણ લેખે બીજા સર્ગમાં ગુંથાઈ હોઈ નોંધપાત્ર છે. આ અગાઉ પ્રથમ સર્ગમાં પૃ ૨૪ ઉપર 'લોહપટ્ટિકામાં... પિંજરસ્થ સારિકા' સ્વરૂપે પોતાને પેખતી વૈદર્ભીનું ચિત્ર, ત્રીજા સર્ગની અંદર પુનરાવર્તન પામ્યું એ સાભિપ્રાય સિદ્ધ થયું છે. પૃ. ૨૧-૪૩-૫૧ ઉપર નળનો, પતિનો-વૈદર્ભી 'વીરસેનસુત' નામે ઉલ્લેખ કરે છે એ સહેતુકતા યોગ્ય છે.

પ્રથમ સર્ગમાં વિજેતા પુષ્કરનો પુરપ્રવેશ 'વિ-રૂપ વિરાટ બનતી એક કાળી છાયા'ના વર્ણનાત્મક સંદર્ભમાં કેવળ 'નવો પાછો કળિજુગ' નહિ પણ સર્વત્ર કળજુગ કળજુગનો ભાવ દૃઢમૂલ કરે છે. (ત્રીજા સર્ગમાં કળજુગને 'તૈલ સંયુક્ત અંજન જેવા કૃષ્ણવર્ણો' કહી વર્ણવ્યો છે.) પરિણામે બને છે શું ? પુર અને પુરવાસીઓ સ્થગિત થઈ જાય છે ('નગરવાસીઓની કુતૂહલવશ લંબાયેલી ડોક થીજી જતી હતી.') આવા 'ફ્રિજશોટ' અન્યત્ર પણ ઝડપ્યા છે, જ્યાં નળ પોતાને 'શિલ્પનો ચૈતન્યરહિત દક્ષિણ કર' ; 'પથ્થરના મનુષ્યની ખેંચાયેલી' પણછ તરીકે જુએ છે. બીજા સર્ગમાં વૈદર્ભી પણ 'પરિચિત દશ્યનું શિલ્પ ચક્ષુઓમાં સ્થાયી થશે' કહે છે ત્યારે નળનો સ્થગનસંગ દમયંતીને અડી ગયાની કુશંકા સ્પર્શી જાય છે.

નિષધનગરના અંતિમ પ્રાસાદથી વિદૂર થયેલો નિષધનાથ નળ નિજને 'મોતી વગરની છીપ' (પૃ ૧૧) કે 'છીપલા' (પૃ. ૧૯) જેવો દીનહીન ભાળે છે. ગમે તેમ તોયે નૃપતિ નળ પૃથગ્જન જેમ નિજનું અવમૂલ્યન કરતો નથી. એના દૈન્યમાં પણ એ દીપ્તિમંત છે. નળની ઉક્તિ છે 'પાણીમાં પાણી થઈ ન વસ્યો એટલે રંગોળાયો છું ?' સમુદ્રસંબંધિત નળલક્ષી ઉક્તિઓ વૈદર્ભીની પણ છે. (જુઓ પૃ ૪૩) પણ મને આ વિપરીત 'ઈમેજ વિશેષ સ્પર્શી ગઈ.

વહાણમાં પડેલા
છિદ્ર માત્રથી
ડૂબી જતો
અહીં
સમુદ્ર છે. (પૃ. ૨૫)

અહીં જ એક 'ઓડિઓ-વિઝુઅલ ઈમેજ' શ્રુતિ-દશ્યસંમિલિત કલ્પન સાક્ષાત્ કરાવાયું છે તે-

પણ,
અહીં તો
ઉલૂકની અવાજ-છાયાથી જ
તૂટતું વૃક્ષ છે (પૃ. ૨૫)

ઉપરનાં કલ્પન ઉપરાંત બીજાં ચાર 'પ્રાસાદ', 'છોડ' જેવી વસ્તુઓને તથા 'અંધત્વ' અને વિષમય થઈ જતા 'અંગ'ને અનુવર્તીને આવ્યાં છે.

પરંતુ 'બાહુક' રચનામાં વટવૃક્ષ અને હાથીને અનુસ્યૂત કરી લેતાં ચિત્રો તથા ભાવ કલ્પનોનું સંયોજન આપણને રસપ્રદ પરિમાણ અને પરિપ્રેક્ષ્ય પૂરો પાડે છે. પહેલા સર્ગમાં નળ 'મૂક પ્રશ્ન'થી અમુઝાઈ નગરનાકે આવેલા દીર્ઘાયુષ વૃદ્ધ વટવૃક્ષને પૂછવાનું વિચારે છે, તો ત્રીજા સર્ગમાં વૈદર્ભી વૃક્ષરાજને મર્મગામી પ્રશ્નો કરે છે કે 'આકાશમાર્ગી પ્રવાસી વાદળનું-પૃથ્વી પરનું આગમન એ શું પતન જ લેખાય ?' ઉત્તર ના મળતાં વૈદર્ભી સુણાવે છે-

હે વૃક્ષ !
મારા સંખ્યાતીત પ્રશ્નોના
શ્રવણમાત્રથી
તમે પણ
થઈ ગયા છો
નિષધનરેશ જેવા જ રુક્ષ ? (પૃ. ૫૧)

વૃક્ષ/રુક્ષની અહીં જે પ્રાસ યોજના છે તેના જેવી જ ઉપયુક્ત ને ઉચિત પ્રાસ-રચના પૃ. ૫૪ પર ભેદ/ખેદ/વેદ/નિર્વેદના પ્રયોગમાં જોવા મળે છે. વૈદર્ભી પોતાને પણ એક 'કપાયેલી ડાળી' જ માને છે. (પૃ. ૫૫)

હવે જોઈએ હસ્તી ભાત ચિત્ર-કલ્પન પ્રથમ સર્ગમા વૈદર્ભીને, નિષધનરેશ નળ 'હસ્તીવિરહમા બગીતા મહાવત' જેવા લાગે છે આ હસ્તી કોણ? 'પુરુષ દૌર્બલ્યનો લાભ લેતી વારાગના' સમી નગરી જ હસ્તી છે! આવી 'ઉ મત્ત હસ્તીની સૂઢ વડે ઊચકાઈ અદ્ધર ફગોળાઈ' નળ ધરાશાયી થયેલ છે

બીજા સર્ગમા નળને પુન 'મદોન્મત્ત ગજરાજના પ્રમત્ત પદરવના' પ્રતિઘોષ કાને પડતા તે નિજને 'ભૂમિ-આબદ્ધ અલ્પાયુની હરિત તૃણાકુરના સભય મૂઢત્વસહિત અનુભવે છે ગજ અને તૃણાકુરનો વિરોધ અહી આસ્વાદ્ય છે

ત્રીજા સર્ગમા કર્કોટક (નાગ) સર્પની શકાના અધ્યાસને જાગ્રત કરી 'મદોન્મત્ત અ ધકાર' અને 'મહાવતના અભાવને' સાકગા હસ્તીની હસ્તિનુ સૂચન કર્યુ છે અહી પણ આ અ ધકાર હસ્તી 'સૂઢ લબાવી પકડી ચરણ નીચે દબાવી ક્ષણાર્ધમા પાશવી બનેચ્છાથી કશાને પણ વિકૃત' કરવાની સભાવના પ્રસ્તુત થઈ છે અહી બૃહદશ્વ મુખે દૂરથી ચમકતા 'દતૂશળ નિકટ આવતા 'મિડિયમ શોટ', 'ક્લોઝપ મા પરિણમે છે અભદ્ર દશ્યો—ના આત્રશી નયનને નીડ માની (પૃ ૬૨) જેમ દશ્યોને પક્ષી સ્વરૂપ તેમ નિષધનગરીને હસ્તી અને નૃપતિ નળને મહાવત સ્વરૂપે માવજત અર્પવામા કવિને ધારી સફળતા મળી છે

દીપમાળા દ્વારા અધકારને પ્રાસાદમા રોની શકતી વૈદર્ભીની ત્રીજા સર્ગમાં આવતી અતિમ ઉક્તિ વિફળતાવશ થઈ પરિસ્થિતિનો નિરુપાયે સ્વીકાર કરે છે, 'જ્યા સૂર્યનુ કિરણ હોય નિષિદ્ધ એ અરણ્યે, ચાનો, સખે '

અહિ વૈદર્ભીની ઉક્તિ અધૂરી તોડી સર્જકની સકલનાશક્તિ (editing)ના પ્રભાવે બૃહદશ્વની ઉક્તિ જોડી કાઢી ફરી એ જ પક્તિ આવે છે 'જ્યા સૂર્યનુ કિરણ હોય નિષિદ્ધ

પરતુ નળકથાના પરિવેશમાથી ઊચકીને કવિએ અધકારને જે અર્થ કારરચનાથી ઉક્તિબદ્ધ કર્યો છે તે હૃદ્ય છે

નગરની અશ્વશાળામાના
પરિચિત અધકારથી
રવિરશ્મિનિષિદ્ધ સ્વર્ણનો
અધકાર—
ભિન્ન હોય છે ખરો? (પૃ ૬૦)

કાં તો એક સમાન સંસ્કૃતપાઠાવલિના વિનિયોગને કારણે હો કે મારી પોતાની સળંગ છાપને કારણે ત્રણે સર્ગની અને ત્રણે પાત્રોની ભાષા, પાર્થક્યને પામવી જોઈએ તે લક્ષ્ય સિદ્ધ કરી શકી નથી. કવિના જ ભાવાના અથવા કહો કે બૃહદશ્વની ભાષાનું સ્ટીમ રોલર સર્વ કાંઈ ઉપર ફરી વળ્યાનો અનુભવ અંકિત થઈ રહ્યો. નળની અંતિમ ઉક્તિમાં જ્યાં 'તો...આ વિહંગ નહિ, ભક્ષ્ય' પંક્તિઓ ઊતરી આવી છે ત્યાં મને થોડીક અસ્વાભાવિક અધીરાઈ ને ઉતાવળ જણાઈ છે. જો કે ડૉ. ભાયાણીને આવું કશું નડયું નથી એ સૂચક છે. ચિંત્ય પણ છે. અંતે, નળ અનલવિષથી અ–નલ બને છે તે પૂર્વે વસ્ત્રાહરણથી અંતિમ ફટકો ખાતો નળ જયારે 'અક્ષસમાણી ચાલ ચાતુરી વિહંગની' ઓળખી લે છે ત્યારે ભાવોત્કટતાની સૂચ્યગ્ર ભૂમિ ઉપર કવિની કુશળતાએ આપણને empathyની તીવ્રતામાં મૂકી આપ્યાં છે:

ઊડ્યાં પંખી, વસન લઈને
નગ્ન હું, નગ્ન છું હું;
પાછાં જાઓ સરિત જળ હે!
પ્હાડમાં જાવ, પાછાં.
અદ્રિ જેવાં તરુવર! પધારો
તમે, મૂળ પાસે. (પૃ. ૬૫)

નિર્વસ્ત્ર નળ પોતાને નિઃશસ્ત્ર, અશસ્ત્ર અનુભવે છે તે પંક્તિ સાર્થ ક્ષણે આવી છે. વસ્ત્ર સભ્યતાનું એક બહુમૂલ્ય અસ્ત્ર જ છે–પ્રાણીપંખી જગત સમક્ષ. અહીં અત્યંત સંયત રીતે માતૃ–પ્રકૃતિ–mother natureનું પાવન સ્મરણ વીજ ઝબકારમાં પ્રગટી ઊઠયું છે:

કયારેય નહોતો
એવો અશસ્ત્ર
થઈ ગયો છું.
કરુણાર્દ્ર માતાનું
સદ્યસ્મરણ
મને કેમ થઈ આવે છે? (પૃ. ૬૫)

ત્રીજા સર્ગમાં પ્રથમ વૈદર્ભીની ઉક્તિ આવે છે ત્યાં આ 'વિકટ' ક્ષણનો પૂર્વબીજનો નિક્ષેપ થયેલો છે: 'કપાયેલી ડાળી ભૂમિ પર પડી વૃક્ષ નિકટ' અદ્દ્ભુત છે આ પંક્તિ, વૃક્ષ નિકટ છતાં ડાળી કપાયેલી હોવાથી શા કામની?

આ જ નૈકટ્યના મિથ્યાત્વ અથવા નૈકટ્યથી ઉત્પન્ન થનાર ખેદની સંભાવનાના સ્વીકાર પાછળી સમગ્ર દારુણ, કરુણ પરિસ્થિતિનો સંકેત, કવિની સશક્ત લેખિની, ચિંતનભાર વગર આપી શકી છે તે સિદ્ધિ અભિનંદનીય છે. વૈદર્ભીને વિખૂટી પાડતા નળના અંતરતમની આ છબી નિરીક્ષાયોગ્ય છે :

અરણ્યમાંનું સળગાવાયેલું એક વૃક્ષ,
કેવળ નૈકટ્યને લીધે,
અન્ય વૃક્ષને સળગાવે
એવા આ સંબંધ–
અલ્પશ્રદ્ધા ને પાછા અંધ (પૃ. ૧૭)

આ પંક્તિ પછી નળને જતો કોઈ રોકી ના શકે. સંબંધ એની છેલ્લી સરહદોને વટાવે પછી શું થાય ? નળની વૈદર્ભી અંગેની આ માન્યતા ખરી ના હોય તો યે કવિતામાં તે એવી ક્ષણોએ પ્રાગટ્યને પામી છે, કે ભાયાણી સાહેબ સાથે સહમતિપૂર્વક કહેવું પડે કે 'બાહુકભાવનું આ નૂતન અર્થઘટન' અનેક સંભાવનાઓને નોતરે એવું છે.

પરમ્પરાનુસંધાન*

સુમન શાહ

બોર્હેસ કે બાર્થેલ્મ જેવા આધુનિકોત્તર સર્જકોએ સાહિત્યકલામાં જોવા મળેલી કટાક્ષની ભાતને સાવ જ નિરાળી દિશામાં વિકસાવી છે. જ્યારે ગુજરાતી સાહિત્યમાં સીધા વ્યંગને લક્ષ્ય કરતી કવિતાનો પણ દુકાળ છે. સુધારકયુગમાં અને ગાંધીયુગમાં એ આછીપાતળી મળી તે મળી. ધીરુ પરીખ આ નાનકડી પુસ્તિકામાં એવી ૨૫ રચનાઓ લઈ આવ્યા છે. એમાં અખા ભગતના મધ્યકાલીન છપ્પાબંધમાં સમસામયિક જીવન પર હળવા પ્રહારો છે. ઠેરઠેર દમ્ભ અને જૂઠાણાં પ્રગટતાં રહેતાં હોય ત્યારે આવી કટાક્ષવતી કવિતા બધે ભમી વળે એને સુચિહ્ન લેખવું જોઈએ. આજનો કવિ દુર્બોધ અને દૂરવર્તી વસ્તુ ભાસે છે એ સામ્પ્રત સાહિત્ય સંદર્ભમાંય ધીરુ પરીખનું આ પગલું આવકાર્ય લેખાય. આ પુસ્તિકાના પ્રાકકથનકાર રાજેન્દ્ર શાહને પૂછીએ કે પતંજલિ કે જેને જીવનનું ઉપેક્ષ્ય લેખતા હોય તે જ શું કવિનું ઉત્પ્રેક્ષ્ય નથી ? આજનો કવિ વ્યવહાર-જીવનથી વિમુખ ન થઈ શકે. બલકે એ પ્રત્યેના પોતાના આગવા દાયિત્વબોધથી કશુંક ચૂકવીને જ જીવી શકે. એ જ એનો કવિ-વ્યવહાર ગણાય. અન્યથા એની અને એની કવિતાની સંસાર જ ઉપેક્ષા કરે.

છપ્પા બંધ, તેમનો અંગ વિકાસ, દૃષ્ટાન્તમૂળ બાની, લાઘવ, ઉપકારક ભાવે ચમત્કૃત પ્રાસરચના વગેરે અભિવ્યક્તિ-જુક્તિ આ કવિએ અખા પાસેથી બરાબર આત્મસાત્ કરી છે. સમકાલીન વસ્તુ અને મધ્યકાલીન કાવ્ય માધ્યમનો અહીં સુયોગ સ્થપાયો છે. એ આ પુસ્તિકાનો વિશેષ છે. 'અંગપચીસી' ધીરુભાઈની વણપ્રીછી ગુંજાઈશનું નોંધપાત્ર પ્રાગટ્ય છે. અખાની પરમ્પરા સાથે એમણે નિજી અનુસંધાન રચીને પોતાની કાવ્યાત્મક રગનો પરચો મેળવ્યો છે અને પરમ્પરાના સામર્થ્યનો વિનિયોગ ચીંધ્યો છે.

---

* અંગપચીસી : લે. ધીરુ પરીખ, કવિલોક પ્રકાશન, મૂ. આઠ રૂપિયા પૃ. ૩૨, પ્રથમ-આવૃત્તિ, ૧૯૮૨

પચીસ અંગમાં અહીં ૧૨૫ છપ્પા છે. ૭ પંક્તિનો છપ્પાબંધ ખૂબ ચુસ્ત સંયેજના છે. અખાના સફળ છપ્પામાં એ ચુસ્તતા જળવાય અને વ્યંગ સહજભાવે સોંસરો બને એવી સદ્યોવેદી સિદ્ધિ છે છપ્પાનું આ કવિકર્મ ધીરુભાઈએ પણ મોટે ભાગે નિભાવી જાણ્યું છે. એમના દરેક અંગનો પ્રથમ છપ્પો આવી સફળતા ધરાવે છે. છેલ્લી પંક્તિમાંનો નિર્દેશ પછીના છપ્પાનો પ્રારંભ બને એવી સાંકળી પદ્ધતિથી છપ્પો અંગમાં વિકસી આવે છે. આ વિષયવિકાસ ધીરુભાઈમાં ક્યારેક શિથિલ બની જાય છે, ક્યારેક એમાં અતિ સૂક્ષ્મતાયુક્ત એવા કૌશલનો ભાર વરતાય છે 'ક્રાંતિકાર અંગ', 'માણસ અંગ' કે 'રૂપિયા અંગ'માંનો આંશિક વિકાસ 'કોટિ'ની સહાયે પણ વરતાશે. છતાં, અધ્યાપક, કેળવણીકાર, તંત્રી, ડૉક્ટર અને વેપારી વિશેનાં અંગ છપ્પાની સદ્યોવેદી સિદ્ધિવાળાં છે - 'અંગપચીસી'ની એ પાંચ ઉત્તમ રચનાઓ છે વ્યંગની સફળતા એની સરળતા છે અને સરળતા એ જ લક્ષ્ય તરીકે બધી કલાઓમાં દુઃસાધ્ય હોય છે ધીરુભાઈએ મેળવેલી છપ્પાબંધ પરની હથોટી આ લક્ષ્યને એમના દાખલામાં દુઃસાધ્ય નહિ રહેવા દે એમ લાગે છે.

જોકે, અખાની છપ્પાબંધની આ વ્યંગ કવિતામાં ફાવટ આવી ગયા પછી કવિકર્મનું લગભગ પુનરાવર્તન હોય છે, એટલે એ સંસિદ્ધ કાવ્ય. માધ્યમની એકવિધતા સાથે અહીં વિષયવૈવિધ્ય હાંસલ કરવું ખૂબ અપેક્ષિત છે. આ ૨૫ અંગોના વિષયો કવિને પોતાની આસપાસમાંથી વધુ મળ્યા છે. ધીરુભાઈનો પોતાનો લાગતો સંદર્ભ કેળવણી અને સાહિત્ય જોડે હોઈને એમણે દેખીતી રીતે જ 'અક્ષર અંગ'થી પ્રારંભ કર્યો છે પછી એમાં આચાર્ય, અધ્યાપક, વિદ્વાં, વિદ્યાર્થી, કેળવણીકાર એમ સાતત્ય ઊપસતું રહ્યું છે. એ જ રીતે અહીં 'કલાકાર અંગ' 'તંત્રી અંગ', 'પ્રકાશક અંગ' 'વિવેચક અંગ' રચાઈ આવ્યાં છે. અન્ય પ્રત્યે કટાક્ષ કરનાર પોતાને બાદ રાખીને જવલ્લે જ કશું ખાટી શકે અહીં એ અનિવાર્ય એવું 'નિજ અંગ' પણ છે

વ્યંગ્ય વિષય લોકનજરની બહાર નથી હોતો અને તેથી જ એની કવિતાને બહુસંમતિનો એક મોટો આધાર સાંપડતો હોય છે. લોકોથી દૂરના એવા વિષયોના છપ્પા નિષ્ફળ જાય એ સમજાય તેવું છે. એટલે માત્ર વિષયવૈવિધ્ય નહિ પણ આવું પ્રસ્તુત વૈવિધ્ય અહીં સ્પૃહણીય છે. 'અંગ પચીસી'માં ક્રાન્તિકાર, શહીદ, સેવક, રાજકારણી, પ્રધાન, ડૉક્ટર, વેપારી વગેરે વૈવિધ્ય આવતાં એક જાતનો વિકાસ માર્ગ ખૂલ્યો છે. 'રૂપિયા' 'સત્તા' 'ખુશામદ' જેવા વિષયો મનુષ્ય જેટલા

જૂના છે, છતાં છેવટે કવિને માનવીય મર્યાદા પાસે લઈ જનારા છે. 'વ્યક્તિત્વ અંગ' અને 'માણસ-અંગ' એવી ગતિવિધિનું પરિણામ છે. આ વૈવિધ્ય જિજ્ઞાસા જગવે છે કે કવિ હવે પછી શેના છપ્પા લખશે. વ્યંગકવિતામાં આવું વિલક્ષણ વૈવિધ્ય જામે છે ત્યારે, એનો સર્જક વ્યંગલીલામાં રાચતો ઓછો થાય છે, અને વધુ તો સ-મર્યાદ મનુષ્યત્વનો નવેસરનો સાક્ષાત્કાર કરતો જણાય છે. આવી વખતે વ્યંગકવિતાની એક સીમા આવી રહે છે અને કવિનો કશોક નૂતન ઉપક્રમ પ્રારંભાય છે. આપણે ઇચ્છીએ કે એવા નૂતન ઉપક્રમને સારુ, 'ધીરુ પરીખના છપ્પા' કહેવાની ઘડી આવે એટલી હદે 'અંગપચીસી'ના કવિ વિકસે અને વિસ્તરે.

'જર્નલ ઓફ આર્ટ્સ એન્ડ આઇડિઆઝ'–એક વિશિષ્ટ સામયિક*

શિરીષ પંચાલ

શ્રી જી પી દેશપાંડે વિનાન સુંદરમ્, ઇન્દિરા ચન્દ્રશેખર તથા ચયન ચૌહાણના સંપાદન હેઠળ 'જર્નલ ઓવ આર્ટ્સ એન્ડ આઇડીઆઝ'ના બે અંક બહાર પડ્યા છે આ પ્રકારના સામયિકની જરૂર લાંબા સમયથી વરતાતી હતી દરેક સામયિક ગમે તેટલા વિવિધ દૃષ્ટિબિન્દુઓને આવકારતું હોવા છતાં તેની પોતાની એક ચોક્કસ વિચારસરણી હોય છે, એનો પ્રસાર કરવા માટે તે પોતાના સામયિકનો ઉપયોગ કરે એ સ્વાભાવિક છે સામગ્રીની પસંદગી પણ એ જ રીતે કરવામાં આવતી હોય છે જ્યાં એક વખત સામગ્રીની પસંદગી થાય ત્યાં લેખકોની અને વાચકોની પસંદગી પણ સાથે સાથે સૂચવાઈ જ જાય છે. આ સામયિકે પહેલા જ અંકથી પોતાની વિશિષ્ટ છબિ ઉપસાવી આપી છે

આપણું માનસ એક યા બીજા કારણે સંસ્થાનવાદી રહ્યું હોવાને કારણે હંમેશા કળા કે સાહિત્યની ચર્ચાવિચારણા યુરોપ અને અમેરિકાના સંદર્ભમાં જ કરતા હોઈએ છીએ યુરોપની વિચારસરણીઓ જરીપુરાણી થાય ત્યારે આપણે ત્યાં એ વિશે ઉત્સાહભેર ચર્ચાઓ ચાલતી રહે છે કોઈ પણ દેશમાં કળા અને તત્ત્વચિંતન તેના પોતાના સાંસ્કૃતિક સંદર્ભમાં જ પાંગરી શકે એટલે આપણે આપણો પોતાનો સાંસ્કૃતિક સંદર્ભ સમજીએ એ આપણા પોતાના સ્વાર્થની વાત છે 'ભારતીય સાહિત્ય'ની પ્રત્યેક ચર્ચા વખતે આપણા દેશમાં ખરેખર શું સર્જાઈ રહ્યું છે તેની વાત ભાગ્યે જ થતી હોય છે એવી ફરિયાદ આ સામયિકના તંત્રી સ્થાનેથી કરવામાં આવી છે સાથે સાથે હવે સામાજિક વાસ્તવને કૃતિમાળા ગણીને ચાલવાની પ્રણાલી સમકાલીન સંદર્ભમાં કેટલી યથાર્થ છે એવો પ્રશ્ન પણ અહીં

× તંત્રી જી પી દેશપાંડે, વાર્ષિક લવાજમ રૂ ૨૫ (વ્યક્તિગત), રૂ ૪૦ (સંસ્થા માટે)–વ્યવસ્થા અંગેના પત્રવ્યવહારનું સરનામું જર્નલ ઓફ આર્ટ્સ એન્ડ આઈડિઆઝ ૭૮–જી, સુજાનસિંઘ પાર્ક, ન્યૂ દિલ્હી–૧૧૦ ૦૦૩

ઉઠાવવામાં આવ્યો છે. સમકાલીન ભારતીય કળાઓ પ્રજાના અનુભૂતિ વિશ્વ સાથે સંલગ્ન થવાનો પ્રયત્ન કરી રહી હોય ત્યારે એસ્થેટીક્સ, સંદર્ભો પણ આપણા પોતાના હોવા જોઈએ.

પહેલા અંકના લેખોનું વૈવિધ્ય નોંધપાત્ર છે. બે લેખ ચિત્રકળા વિશે (ગીતા કપુર અને અજય સિંહા) બે લેખ નાટક વિશે (જી. પી. દેશપાંડે અને અશોક મિત્ર), એક મુલાકાત છે (અનુરાધા કપુર અને રતિ બાર્થોલોમ્યુએ ફ્રીટ્ઝ બેન્નેવિટ્ઝની લીધેલી મુલાકાત), એક લેખ સ્થાપત્ય વિશે (રોમી ખોસલા), એક લેખ સિનેમા વિશે (મદન ગોપાલ સિંઘ). છેલ્લે ત્રણ નોંધ છે એક નોંધ ફર્નાન્ડ લેગર નામના ચિત્રકાર વિશે (સુધીર પટવર્ધન), એક નોંધ ચીની વાર્તાકાર લુ શુન વિશે (ચંચલ ચૌહાણ) અને છેલ્લે રેમન્ડ વિલિયમ્સના 'પ્રોબ્લેમ્સ ઓવ મટેરીઆલિઝમ'ની સમીક્ષા (અનિલ ભટ્ટી) છે.

ભારતીયતાની શોધ ચિત્રમાં કેવી રીતે કરવી એ પ્રશ્ન ગીતા કપુરના લેખમાં કેન્દ્ર સ્થાને છે. આ લેખમાં સ્પષ્ટ કરવામાં આવ્યું છે તે પ્રમાણે ચિત્રકળામાં ભારતીયતાની સ્પષ્ટ ઝાંખી ૧૯૩૦ની આસપાસ થઈ. અને એ રીતે સંસ્થાનવાદી ગુલામી ફગાવી દેવામાં આવી. ગીતા કપુરના આ લેખની સાથે ૧૯૩૦ પહેલાંની ચિત્રકળા વિશેનો કોઈ લેખ રાખ્યો હોય તો વાચકને આ ભારતીયતાની વાત વધુ સમજાત. શું ચિત્રકળા કે શું સાહિત્યકળા—આપણે જો ભારતીય કળાઓની વાત કરવા માગતા હોઈએ તો ભારતીય દાર્શનિક પીઠકાના પૂરતા પરિચય વિના આ શક્ય નથી. આથી આગળ ચાલીને એમ પણ કહી શકાય કે કળાની કે ચિંતનની ચર્ચાવિચારણા કરનારને ભારતીય ઇતિહાસનો પરિચય તો ઓછામાં ઓછો હોવો જ જોઈએ. ગીતા કપુરને ભારતીય તાત્ત્વિક પીઠિકાનો ખ્યાલ છે એટલે જ અતિવાસ્તવવાદ અને ભારતીય દર્શનમાં તેઓ સામ્ય જુએ છે. આ લેખમાં અમૃતા શેરગિલથી માંડીને માધવી પારેખ, ભૂપેન ખખ્ખર સુધીના ચિત્રકારોનો આલોચનાત્મક પરિચય કરાવવામાં આવ્યો છે.

અજય સિંહાના લેખમાં પણ આપણે જે વાતાવરણમાં જીવીએ છીએ તેની સાથેના જીવંત સંપર્ક પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. આ સંદર્ભમાં તેમણે કે. જી. સુબ્રમણ્યમની ગુલામ મોહમ્મદ શેખે લીધેલી મુલાકાતની યાદ અપાવી છે. સમકાલીન ચિત્રકારો સ્થાનિક અને પ્રત્યક્ષ વાસ્તવિકતાને ધ્યાનમાં રાખીને ચિત્રો કરે છે. ૧૯૮૧માં મુંબઈ અને દિલ્હી ખાતે ભરાયેલાં પ્રદર્શનોએ કળાકાર એકદંડિયા મહેલમાં રહીને સર્જન કરનારો છે એ માન્યતાને દૂર કરી હતી.

નાટક વિશેના ત્રણ લેખોમાં અશોક મિત્રનો સૂર નિરાશાવાદી છે. તેમની દૃષ્ટિએ બંગાળમાં જ નહીં પણ સમગ્ર દેશમાં નાટક સહિતની બધી પરફોર્મીંગ આર્ટ્સમાં કટોકટી છે. અત્યાર સુધી આપણે એમ માનતા હતા કે માત્ર ગુજરાતી ભાષામાં જ મૌલિક નાટકો ભજવાતા નથી પણ અશોક મિત્ર કહે છે તે પ્રમાણે બંગાળીમાં પણ મોટે ભાગે અનુવાદો અને રૂપાન્તરો જ ભજવાય છે. બંગાળમાં સામ્યવાદી પ્રભાવ વધુ એટલે અહીં આગળ બ્રેખ્ટનાં નાટકો વધુ ભજવાય. સમકાલીન ભારતીય વાસ્તવિકતા લેખકોને સ્પર્શી શકતી જ નથી એટલે ટેકનિકથી માંડીને વસ્તુ સુધીનું બધું જ પરદેશથી લઈ આવીએ છીએ. અશોક મિત્રની આ ભૂમિકાને જી. પી. દેશપાંડેએ જરા જુદી રીતે મૂકી આપી છે. આપણી વિદ્યાપીઠોમાં સાહિત્યનો તુલનાત્મક અભ્યાસ થાય છે, આપણી નજર સ્કેન્ડેનેવિયાના કળાકાર સુધી દોડે પણ ભારતીય સાહિત્ય પર જાય નહીં એને દેશપાંડે અનિચ્છનીય પરિસ્થિતિ તરીકે ઓળખાવે છે. પાશ્ચાત્ય સાહિત્યના પ્રભાવ હેઠળ આપણી સર્જક વિશિષ્ટતા ગુમાવી બેસે છે. આના એક નિદર્શન તરીકે તેઓ અચ્યુત વાઝેની કૃતિ 'ચલ રે ભોપલ્યા તુનુક તુનુક'ને ટાંકે છે. આ નાટકમાં ભારતીય દર્શન અને યુરોપીય એબ્સર્ડને સાંકળવામાં આવ્યા છે. એબ્સર્ડને એનો પોતાનો સાંસ્કૃતિક સન્દર્ભ છે એટલે ભારતીય ભૂમિ પર એને લઈ આવવાથી ઇષ્ટ પરિણામ ન આવે. આવા નાટકને સુન્દર તરીકે ઓળખાવવા છતાં તેને ઐતિહાસિક રીતે અવાસ્તવિક લેખવામાં આવ્યું છે. આ જ કારણે આપણા દિગ્દર્શકો ઈડીપસ ભજવવા માટે અને આપણા પત્રકારો એવી ભજવણીના અહેવાલ છાપવા માટે આતુર હોય છે. ફ્રિટ્ઝ બેનેવિટ્ઝે આપેલી 'મુલાકાતમાં પણ આ જ મુદ્દા પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. ભારતીય સર્જકે અને ભાવકે પોતાની રાષ્ટ્રીય અસ્મિતા પ્રગટાવવાના અને શોધવાના પ્રયત્ન કરવા જોઈએ એવી ભલામણ આ જર્મન દિગ્દર્શકે કરી છે.

આ જ રાષ્ટ્રીય ચેતના (નેટીવ કોન્શ્યસનેસ)ના અનુસંધાનમાં રોમી ખોસલાનો 'ટોમ્બ ટેકનોલોજી એન્ડ વેન્ઝ ઓવ્ સ્પેસ' લેખ વિચારપ્રેરક છે. રહેવાના ઘરથી માંડીને નગર આયોજન (ગાંધીનગર, ચંદીગઢ), ધારાસભાની ઇમારતો સુધ્ધાંમાં પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિ અપનાવવામાં આવી છે. આનો અર્થ એવો નથી કે પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિ અપનાવવી જ નહીં. પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિ અપનાવવાની સાથે જ આપણી ભારતીય સંસ્કૃતિને કેવી રીતે જાળવી રાખવી એ પ્રશ્ન એટલો જ મહત્ત્વનો છે.

આ સામયિક એક ચોક્કસ વિચારસરણી વાચકો આગળ મૂકવા માગે છે, ભિન્ન ભિન્ન કળાઓની ચર્ચા પણ એ વિચારસરણીના અનુસન્ધાનમાં જ કરવામાં આવી છે. આપણે આજે જે સન્દર્ભમાં જીવીએ છીએ એ સન્દર્ભને સમજવાનો–સમજાવવાનો આ એક પ્રયત્ન છે. આમ છતાં પ્રતિબદ્ધતા (commitment) ખાતર પ્રતિબદ્ધતાનો વિચાર કરવામાં આવ્યો નથી. પણ એટલું ચોક્કસ છે કે આત્મસંજ્ઞા પામવાની દિશા કેવી રીતે શોધવી એ આ પ્રકારનાં સામયિક આપણને સારી રીતે સમજાવવા માગે છે.

એતદ્ : આસ્વાદ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

એતદ્ : બાસઠ

જુલાઈ ’બ્યાસી
વર્ષ ૭
અંક બાસઠ

તંત્રી : સુરેશ હ જોષી ૫૩/નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨
સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૩ ૦૦૦૨
પરામર્શકો હિમ્મત ઝવેરી રસિક શાહ જયંત પારેખ
સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે
વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા પચીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
પ્રા મુકુન્દ દવે ‘વસન્ત’/સેતુબન્ધ સોસાયટી કાલાવડ રોડ, રાજકોટ-૩૬૦ ૦૦૧
રસિક શાહ બી/૨૪ ખારાનગર એસ વી રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ-૪૦૦ ૦૫૪
સદ્ભાવ પ્રકાશન ૫૭/૬૩ કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧
મહેશ દવે ૩૭, સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૫
જયંત પારેખ એ/૨૦, ભગત એસ્ટેટ, મ ગ વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર મુંબઈ-૪૦૦ ૦૭૭
ચન્દ્રિકા પંચાલ એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૨
વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચન્દ્રિકા પંચાલને સરનામે જ કરવો

સુરેશ જોષી

એક મિત્રે પુણ્યપ્રકોપ પ્રકટ કરતાં કહ્યું, "આ વિવેચનનો વેપલો બંધ થાય તો સારું. સાચું કહું તો એ સાહિત્યાભિમુખ કરવાને બદલે સાહિત્ય તરફથી દૂર સરી જવાને જ ઉશ્કેરે છે." એમની ફરિયાદમાં થોડું તથ્ય તો છે. વિવેચનને એનું આગવું રાજકારણ છે. સાહિત્ય પરત્વેના અમુક એક અભિગમનું જ વર્ચસ્ વધે તે જોવું એવી કેટલાકની દાનત હોય છે. કૃતિનિષ્ઠતાની વાત સામાજિક સંદર્ભ, સામાજિક પરિવર્તનને નામે રસાતલ ગણવાનો આગ્રહ પણ દેખાય છે. આનું પરિણામ એ આવે છે કે સાહિત્ય પાસે શું પામવા જવું જોઈએ એ વિશે સામાન્ય વાચકના મનમાં દ્વિધા થાય છે. મનોરંજન તો એને રેડિયો, ટેલિવિઝન, સિનેમાથી મળી રહે છે. સામૂહિક માધ્યમોની આપણા પર જે પકડ છે તે હવે ઘટવાની નથી, વધતી જ જશે. આથી ભાવક વધુ ને વધુ passive બનતો જાય છે. એના વ્યક્તિત્વના જે અંશને સજીવન કરીને પ્રબુદ્ધ કરવાનો છે તે તો બનતું જ નથી. આથી ભાવક એક પ્રકારની ઉદાસીનતાથી જે જોઈ સાંભળી રહ્યો છે તેમાં સંડોવાયા વિના, બધું ઝીલતો રહે છે. એથી એની ચેતનાનો ઉત્કર્ષ થતો નથી.

વિવેચનને વ્યવસાય બનાવનારો એક વર્ગ ઊભો થયો છે. એ વિવેચન-પ્રવૃત્તિને નિમિત્તે મુરબ્બીપણું દાખવતો હોય છે. જે સર્જકોનો અભિગમ જુદો હોય તેની ઉપેક્ષા કરવી કે તેમને લાગ જોઈને ટપારવા, જે સર્જકો એમની તરફ માન્યતા માટે આતુર દૃષ્ટિપાત કરતા હોય તેમને થાબડવા, સાથે સાથે બે શબ્દો સુફિયાણી સલાહના કહી પણ દેવા, ઝાઝી તાત્ત્વિક ચર્ચામાં કે ઊહાપોહમાં ઊતરવું નહિ, બધું બાંધે ભારે, ઠાવકું મોઢું રાખીને કહેવું—આવી કંઈક એમની નીતિ હોય છે. એ લોકો પ્રકાશકને મદદ કરતા હોય છે, સર્જકમાં વ્યક્તિગત રસ લઈને એને ઉપકૃત કરતા હોય છે, પણ જેમને હજી સાહિત્યકૃતિનો આસ્વાદ લેવાની ઇચ્છા છે તેમને આ વિવેચકોનો વર્ગ ઝાઝો ઉપયોગી થતો નથી. 'નળાખ્યાન'ને

સાહિત્યકૃતિ તરીકે માણ્યા વિના એને વિશે લખનારા ઘણા છે નગાખ્યાન વિશે લખવાની જરૂરિયાત પણ વ્યાવસાયિક છે રસકીય નથી

બીજી બાજુ , એવા સર્જકમિત્રોને પણ મળ્યો છુ જેઓ ઘૂગ અભિમાનથી કહેતા હોય છે, "અમે આ બેચિયા વિવેચકોનુ કશ વાચવામા વખત બગાડતા જ નથી આ લોકો એમ માને છે કે સર્જન એ એક ગુહ્ય રહસ્ય છે, જેને પોતના સિવાય બીજુ કોઈ પામી શકે નહિ નગી બીજુ કોઈ એ પામે એમા એમને રસ પણ હોતો નથી આ લેકો દઢપણ માને છે કે વિવેચકો પાસેથી એમને કશ શી ખાનુ હોતુ નથી

એક ત્રીજો વર્ગ પણ છે એને સાહિત્યના ત્રિકાળાબાધિત પ્રશ્નોની ચર્ચામા જ રસ હોય છે એ કળાના સત્યની વાસ્તવિકતાના સ્વરૂપની કપોલકલ્પિતની અદ્ભુતની ને એવી તેની ચર્ચા કરે છે એને સમસામયિક સાહિત્યિક સંદર્ભ સાથે ઝાઝો સમ્બન્ધ હોતો નથી એટલુ જ નહિ એવો સમ્બન્ધ આવી પ્રવૃત્તિની ગરિમાને કલુષિત કરે એવુ પણ એ માને છે એ જે સમસ્યા વિશે ઊહાપોહ કરે છે તેનુ કોઈ કાળે ય નિરાકરણ થવાનુ નથી એવુ જાણીને જ એ કરે છે આ વર્ગ પોતાની બહુશ્રુતતા અને વ્યુત્પત્તિમત્તા પ્રકટ કરવાને માટે જ આ પ્રવૃત્તિ આદરતો હોય એવી છાપ પડે છે આ વર્ગમા જ ભૂલથી જેને મૂકી દઈએ એવો પણ વિવેચકોનો એક પ્રકાર છે એ સાહિત્યને અને સાહિત્યિક આલોચનાને સમકાલીન સંદર્ભમાથી ઊભા થતા પાયાના મુદ્દાઓ જોડે સાંકળી આપીને કંઈક બૃહત્ પરિપ્રેક્ષ્યમા એને અવલોકે છે એ માટે એ આ કે તે ભાષાના જ નહિ પણ વિશ્વના સાહિત્યસંદર્ભને ધ્યાનમા રાખે એનુ ધ્યેય સાહિત્યને એના સાચા ગૌરવ તથા સૂક્ષ્મતાસહિત માણવાને માટે જરૂરી એવી ભૂમિકા રચી આપવાનુ છે એ નિમિત્તે એ પોતાની ભાષાની કૃતિઓની મર્યાદાઓ પણ બતાવે આપણી આગળ વિશ્વસાહિત્યમાથી ઉત્તમ કૃતિના નમૂનાઓ પણ મૂકે એનો આસ્વાદ પણ કરાવે

સાહિત્યના વર્ગોમા તો કૃતિની વિશદ સમજૂતી અને એ વિશે જરૂરી ટિપ્પણ–આથી વિશેષ કશુ થતુ હોતુ નથી એમા કેટલીક વાર તો "આ વાર્તા વાર્તા જ બનતી નથી' કે 'આ કાવ્યમા કાવ્યત્વની માત્રા ઓછી છે' જેવા નર્યા platitudes જ સંભળાતા હોય છે અધ્યાપકોમા વધુ સજ્જતાવાળો પણ એક વર્ગ છે પણ તે લઘુમતીમા છે

ગુજરાતી વિભાગોમાં અધ્યક્ષોના વ્યક્તિત્વના કરિશ્માનો પણ ઘણી વાર અનુચિત ઉપયોગ થતો હોય છે. રાજકારણમાં કેટલાક જેમ કોમ્યુનિઝમથી ભડકે છે તેમ સાહિત્યમાં કેટલાક Formalism થી (એ શું છે તે બરાબર જાણ્યા વિના) ભડકે છે. અહીં પણ સ્થાપિત હિતો અને પ્રતિષ્ઠાનો અકળ રીતે એમનું વર્ચસ્ ફેલાવતા હોય છે. જુદા જુદા સાહિત્યવિભાગોનાં થાણાં કબજે કરવાની મહત્ત્વાકાંક્ષાવાળા લોકો પણ હોય છે. રાજકારણના ક્ષેત્રમાં જે નથી ફાવ્યા તે સાહિત્યના નાના ક્ષેત્રમાં એ મહેચ્છા સંતોષતા પણ દેખાય છે. આ બધાં અનિષ્ટોને કારણે સાહિત્યશિક્ષણમાં એક મોટું અનિષ્ટ પેઠું છે : એ છે Bureaucratisation of imagination.

આનાં પરિણામો સાહિત્ય પરિષદ્‌નાં જ્ઞાનસત્રોમાં અને અધ્યાપક સંઘનાં અધિવેશનોમાં જોવા મળે છે. વિવેચનનો મોટો જથ્થો આપણી ચેતનાના ઉત્કર્ષમાં શ્રેયસ્કર નીવડતો નથી. સમાજ અને સામાન્ય વાચકનું હિત જેમને હૈયે વસ્યું છે તેઓ કૃતિને ભાવક સુધી પહોંચાડવાનુ મધ્યસ્થ તરીકેનું કામ કરવાને બદલે સર્જકો, આમેય ક્ષીણ થતી જતી, સર્જકતામાં વધુ પાણી રેડીને પાતળી બનાવે એમ ઇચ્છે છે. એઓ ટેકનિકની ચર્ચાને બિનજરૂરી ગણે છે. આથી ચતુર સર્જક લોકપ્રિય થવા માટે લોકોના પૂર્વગ્રહ પ્રતિગ્રહોને જાણી લઈને એમની રુચિને જ પંપાળે એવી કૃતિઓ જથ્થાબંધ લખવાની એક ફોર્મ્યૂલા તૈયાર કરીને બેસી જાય છે. સ્થાપિત હિતોની સહાયથી એ પોતાના સન્માનાદિની વ્યવસ્થા કરી લે છે.

આ બધાંને પરિણામે મને તો લાગે છે કે એક નવા જ પ્રકારની નિરક્ષરતા ઊભી થવાનો ભય રહે છે. મેથ્યૂ આર્નોલ્ડે જે જડભરતોની ટીકા કરેલી તે જડભરતોનું જ વર્ચસ્ ફેલાતું જશે એનો પ્રતિકાર કરવાનું મૂહૂર્ત આવી લાગ્યું છે.

જ્હૉન ફ્લેચર

તારણ–પ્રમોદકુમાર પટેલ

સાહિત્યઅધ્યયનના ક્ષેત્રમા છેલ્લા સાત–આઠ દાયકા દરમ્યાન 'તુલનાત્મક સાહિત્ય' તરીકે ઓળખાવાતી એક નવી વિદ્યાશાખા ઊભી થઈ છે એને 'તુલના મૂલક સાહિત્ય', સાહિત્યકીય તુલનાનુ વિજ્ઞાન', કે 'તુલનાગત સાહિત્ય' જેવી સજ્ઞાઓ થી પણ ઓળખાવવામા આવી છે આથી આ વિદ્યાશાખાએ સાહિત્યક્ષેત્રમા રૂઢ બની ચૂકેલી વિવેચનની પદ્ધતિઓથી અલગ અને સ્વતત્ર એવી કોઈ અધ્યયન પદ્ધતિ નિપજાવી છે કે કેમ, એવો સહેજે પ્રશ્ન થાય પણ આ ક્ષેત્રમા તરેહતરેહની જે બધી પ્રવૃત્તિઓ અત્યાર સુધી ચાલતી રહી છે તે જોતા એમ સમજાય છે કે આ વિદ્યાશાખાને હજી એની આગવી પદ્ધતિ મળી નથી હકીકતમા 'તુલનાત્મક અભ્યાસ' નામે જે કઈ પ્રવૃત્તિઓ થઈ છે, તેમા જાણ્યેઅજાણ્યે જુદી જુદી વિદ્યાશાખાઓને લગતા અનેકવિધ પ્રશ્નો છેડાતા રહ્યા છે એમા કેટલાક, સાહિત્યનુ નિર્માણ અને તેની પશ્ચાદ્ભૂમા પડેલી જુદી જુદી વિચારધારાઓને અનુલક્ષે છે, બીજા કેટલાક, સાહિત્યલક્ષી સમાજવિજ્ઞાનને સ્પર્શે છે, તો બીજા વળી સૌંદર્યમીમાંસાના ક્ષેત્રને આવરે છે આવે પ્રસગે જે તે વિદ્યાશાખાની આગવી અધ્યયનપદ્ધતિનુ એમા અનુસધાન રહ્યુ દેખાય છે પણ તુલનાત્મક સાહિત્યની પોતાની પદ્ધતિ ઊભી કરવાનો ઉપક્રમ એમા ખાસ જોવા મળતો નથી કેટલાક અભ્યાસીઓ, આવી પરિસ્થિતિમા, એવો મત વ્યક્ત કરે છે કે અધ્યયનનો આ વિષય જ એક મિથ્યાનિર્માણ છે 'તુલનાત્મક સાહિત્ય'ને બહાને યુનિવર્સિટીઓમા નવી નવી જગ્યાઓ ઊભી કરવામા આવે છે કે આવા વિષયના નામકરણ નીચે થોડાક 'મહાન ગ્રથો'ના અભ્યાસનો કાર્યક્રમ ચલાવી શકાય છે, કે ઑક્સફર્ડ જેવી યુનિવર્સિટીમા વળી કોઈ વિદ્યાર્થી ભારે પરિશ્રમ કરીને એમ.ફિલ.ની ઉપાધિ પામે છે–એટલુ જ પણ આગવા અધ્યયનવિષય લેખે એને એનુ સ્પષ્ટ, સુરેખ રીતે કડારી આપી શકાય તેવુ, ક્ષેત્ર મળ્યુ નથી, એટલે આ વિષયના ટીકાકારો તો 'તુલનાત્મક સાહિત્ય' જેવો પ્રયોગ જ અર્થહીન છે એમ કહેવા સુધી જાય છે!

સાહિત્યના કહેવાતા તુલનાત્મક અધ્યયનમાં યે કેવળ સાહિત્યિક દૃષ્ટિથી જ અધ્યયન થાય છે, એમ તેમનું કહેવું છે. પ્રસિદ્ધ વિદ્વાન રેને વેલેકે પોતાના વિવેચન-ગ્રંથ 'કોન્સેપ્ટ્સ ઑફ ક્રિટિસીઝમ' (૧૯૬૩)માં 'તુલનાત્મક સાહિત્યમાં કટોકટી' એવા શીર્ષકનું જે એક લખાણ મૂક્યું છે તેમાં તેમણે, આ વિદ્યાશાખાને હજી પોતાનું સ્પષ્ટ સુરેખ ક્ષેત્ર મળ્યું નથી, તેમ વિદ્વદ્મંડળમાં સ્વીકૃતિ પામે તેવી કોઈ આગવી પદ્ધતિ એણે નિપજાવી નથી, એમ બતાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. રેને વેલેક એમ કહેવા ચાહે છે કે, આ વિષયનાં કહેવાતાં ઘણાંય અધ્યયનોમાં વૈજ્ઞાનિક કાર્યકારણની ભૂમિકાએથી જે જાતના ખુલાસાઓ આપવામાં આવ્યા હોય છે તેમાં, અને તેથી ય વિશેષ તાર્કિક વિધેયવાદના પ્રભાવ નીચે જે રીતની ચર્ચા-વિચારણાઓ વિકસાવવામાં આવી હોય છે તેમાં, ઘણુંખરું સાહિત્યઅધ્યયનની કોઈ ને કોઈ રૂઢ પદ્ધતિનું જ અનુસરણ થતું રહ્યું છે. આ જાતનાં અધ્યયનો ય હવે સ્થગિત અને નિષ્પ્રાણ લાગે છે. રેને વેલેકનું આ મંતવ્ય, અલબત્ત, આપણને થોડું કઠોર લાગશે, પણ એમાં ઠીકઠીક તથ્ય પડેલું છે, કોઈ ચોક્કસ અધ્યયન-પદ્ધતિ આ ક્ષેત્રમાં ઊભી થઈ શકી છે, એમ તો આપણે છાતી ઠોકીને કહી શકતા નથી જ. પણ, આ અંગે એટલું કહી શકાય ખરું કે, જે જાતની ચર્ચાવિચારણાઓ આ ક્ષેત્રમાં ચાલી છે તેમાં સાહિત્યવિવેચનની જોડે નિસ્બત ધરાવતા કેટલાક મહત્ત્વના પ્રશ્નો ઊભા થયા જ છે, અને એનું નિરાકરણ કરવાના પણ ઠીક ઠીક સંતોષકારક પ્રયત્નો થયા છે.

'તુલનાત્મક સાહિત્ય'-પ્રયોગમાં તુલના કરવાનો અર્થ સૂચિત છે જ, પણ ખરેખર કઈ બાબતની તુલના એમાં અભિપ્રેત છે, તે જ તો ખરો પ્રશ્ન છે. રેને વેલેક જેવા વિદ્વાન, રંગદર્શિતાવાદ જેવી વસ્તુ એક દેશમાંથી બીજા દેશમાં શી રીતે પહોંચી, અને એથી બીજા દેશના સાહિત્યને ખરેખર લાભ થયો કે ગેરલાભ વગેરે બાબતોને લક્ષમાં રાખી, વિશાળ સાહિત્યજગતમાં કેવી કેવી જાતના વિનિમયો ચાલતા રહ્યા છે અને જુદા જુદા દેશકાળના સાહિત્ય પર એ રીતે કયાં બાહ્ય પરિબળોએ અસર પાડી છે, તેનો જ મુખ્યત્વે વિચાર કરવામાં રોકાયા છે, તેમના આ જાતના અભિગમને કારણે જ આ વિદ્યાશાખાની ગતિવિધિઓ વિશેનું તેમનું મૂલ્યાંકન એકંદરે નિરાશાવાદી રહ્યું છે. તુલનાત્મક અધ્યયનની આ દિશાની પ્રવૃત્તિઓ તો સાહિત્યજગતની ઘટનાઓ કાર્યકારણભાવે કેવી રીતે સંકળાય છે તેટલા એક માત્ર ખ્યાલને જ ઉપસાવી આપે છે. દા. ત. સ્કૉટ અને બાલ્ઝાક જેવા નવલ-કથાકારોની માત્ર સરખામણી તેમને પર્યાપ્ત લાગતી નથી. એ બંને લેખકોને કોઈક રીતે કાર્યકારણની ભૂમિકાએથી જોડવાનું ય તેમને આવશ્યક લાગે છે. પણ,

ભિન્ન ભિન્ન પ્રતિભાવાળા લેખકોને આ રીતે કેવળ કાર્યકારણના સંબંધે ચર્ચવાના ઉપક્રમમાં મૂળ સર્જનપ્રક્રિયાની વિશિષ્ટતા જ બાદ થઈ જાય છે. હકીકતમાં આવા લેખકોને વિવેચનની આગવી ભૂમિકાએથી તપાસવાના રહે છે. પણ ટેનને વેલેકના અભિગમમાં એ મુદ્દાની અવગણના થતી જણાય છે.

આ ક્ષેત્રમાં વળી સાહિત્યના ઈતિહાસની રૂઢ પદ્ધતિઓથી ભિન્ન એવી કેટલીક પદ્ધતિઓ પણ જોવા મળશે. એમાં સૌથી જાણીતી પદ્ધતિ તે ભિન્નભિન્ન પરંપરાના સાહિત્યોમાંથી સંબંધ નાના અંશો લઈને તેનું તુલનાત્મક અધ્યયન કરવાની છે. કોઈ એક સર્જક બીજા સર્જકની અપેક્ષાએ કે એક સાહિત્યકૃતિ બીજી કોઈ કૃતિની અપેક્ષાએ કઈ કઈ રીતે જુદા પડે છે કે કઈ વિલક્ષણતા બતાવે છે, તેને લગતી તપાસ એમાં મુખ્યત્વે થતી હોય છે. દેખીતી રીતે જ, આ જાતનો તુલનાત્મક ઉપક્રમ 'રાષ્ટ્રીય સાહિત્ય'ના સાંકડા ખ્યાલને ઓળંગી જાય છે અને વિશ્વસાહિત્ય કે આંતરરાષ્ટ્રીય સાહિત્યના વ્યાપક સંદર્ભોને અનુસરે છે. રાષ્ટ્રીય સાહિત્ય એવી વસ્તુ છે, જેને તમે એની સાતત્યભરી એવી આગવી 'રાષ્ટ્રીય પરંપરા'ના પ્રકાશમાં વત્તેઓછે સમજાવી શકો કે પછી તાજેતરની સામાજિક સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિમાં તેનો ઉદ્ભવ બતાવી શકો. પણ તુલનાની પ્રવૃત્તિ જ્યારે વિશાળ આંતરરાષ્ટ્રીય સાહિત્યરાશિને સ્પર્શવા જાય છે, ત્યારે એવા વ્યાપક સંદર્ભમાં કેવળ સાહિત્યિક કળાનો ખ્યાલ જ પ્રસ્તુત બની રહે છે. પણ આ રીતનો અભિગમ સ્વીકારીને ચાલવા જતાં વળી બીજા જ પ્રશ્નો ઊભા થાય છે. સાહિત્ય જેવી વસ્તુનો પ્રાદુર્ભાવ જુદા જુદા સમાજોની જુદી જુદી પરિસ્થિતિઓ વચ્ચે થતો રહ્યો છે, તો તેના એ સર્વ પ્રાદુર્ભાવોમાં ખરેખર કોઈ સર્વસાધારણ તત્ત્વ બતાવી શકાય ખરું ? અને એ સર્વ પરંપરાથી કઈ રીતે ભિન્નતા સાધે છે ? વિશાળ વિશ્વસાહિત્યમાં એની કોઈ એવી ચોક્કસ તરાહ (કે તરાહો)નું આવર્તન બતાવી શકાય ખરું ? અને એ આવર્તન કેવી રીતનું હોય ? અથવા સાહિત્યકાર પોતે જે સમાજ વચ્ચે જન્મ્યો અને ઉછર્યો છે, અને જે લોક વચ્ચે પોતાની લેખનપ્રવૃત્તિ કરી રહ્યો છે, તેથી વધુ વ્યાપક દેશકાળમાં વિસ્તરેલી માનવજાતિ તેને માટે વધુ વાસ્તવિક 'વાતાવરણ' (milieu) રચે છે એમ કહીએ તો એ જાતના કથનથી કશું વિશેષ ફલિત થાય છે ખરું ? મૂળ વાત એ છે કે, સાહિત્યની અસરોને લગતા પ્રશ્નો કોઈક નક્કર હકીકતો જોડે સંકળાયેલા હોય છે, અને તેના સત્યાસત્યની ચકાસણી થઈ શકે છે. પણ પ્રસ્તુત પ્રશ્ન જુદી જાતનો છે. સાહિત્યપ્રકારો અને સ્વરૂપોના ઉદ્ભવવિકાસના પ્રશ્નો, સાહિત્ય કેટલે અંશે સામાજિક આવિર્ભાવ છે અને તેનું સ્વરૂપ કેવું છે, એવા પ્રશ્નો, કે સાહિત્યકૃતિ

સામાન્ય માણસના મનમાં કેવી રીતે ગ્રાહ્ય બને છે અને આવી કૃતિ પોતાની સંરચના કેવી રીતે ખુલ્લી કરે છે, તે જાતના પ્રશ્નો ઉઠાવવામાં, અલબત્ત, ઓછું જોખમ નથી જ. પણ કશીક પણ બૌદ્ધિક પ્રાપ્તિની આશા એ દિશામાં જ રાખી શકાય. ખરેખર તો, સાહિત્યના આ જાતના પ્રશ્નો જ આપણને સંસ્કૃતિઓ વિશે, ભાષાઓનાં જુદાં જુદાં બંધારણો વિશે, સમાજ અને સાહિત્યના પરસ્પરના સંબંધો અને માનવચિત્તની સર્જકકલ્પના વિશે, તેમ જ તેની પશ્ચાદ્ભૂમાં રહેલી વિચારધારાઓના ઇતિહાસ વિશે વિચારણા કરવા સતત પ્રેરે છે.

અને, આ કારણે જ, તુલનાત્મક સાહિત્યને જે જે વિદ્યાશાખાઓમાં તુલનાત્મક અધ્યયનનાં તાત્કાલિક પણ નક્કર પરિણામો આવ્યાં છે તેની સાથે નિકટનો સંબંધ થવા પામ્યો છે. અલબત્ત, 'તુલનાત્મક સંગીત' જેવું કોઈ અધ્યયનક્ષેત્ર ઊભું કરવાની જરૂર નથી કેમ કે સંગીતના ક્ષેત્રમાં એવી એકરૂપતા સંભવે છે, જે સાહિત્યમાં કદી જોવા ન મળે. પણ, 'તુલનાત્મક શરીરશાસ્ત્ર' 'તુલનાત્મક ધર્મશાસ્ત્ર' અને 'તુલનાત્મક વ્યાકરણશાસ્ત્ર' જેવા વિષયોનો ખ્યાલ સાવ મિથ્યા નથી જ. આવા વિષયોમાં નાનાં નાનાં ઘટકો લઈને તુલનાત્મક રીતે વિચારીએ, તો એમાં ભિન્નતાઓ પ્રત્યક્ષ થશે, પણ એમાં કશુંક સર્વસામાન્ય તત્ત્વ પણ જોવા મળશે. આમ, રૂઢ અવલોકનની પદ્ધતિએ ચાલીને માત્ર નાનાં એકમોની ભિન્નતાઓ તપાસીએ, તો એવી પ્રવૃત્તિ પણ દ્યોતક નીવડે છે; બલકે ઉપકારક નીવડે છે. આ જાતની પ્રવૃત્તિ સમયનો વ્યય માત્ર છે, એવું પહેલેથી ધારી લઈને ન ચાલીએ. બીજી બાજુ, આ દિશામાં મહાન અમૂલ્ય આંતર્દૃષ્ટિઓ મળી જ જશે, એમ સ્વીકારી લેવું ય બરાબર નથી. ખરેખર તો આવી તપાસનાં કેવાં પરિણામો આવે છે તે જોયા પછી જ આખરી નિર્ણય પર આવવું ઘટે. ભૌતિક વિજ્ઞાનો કે સામાજિક વિજ્ઞાનો કરતાં સાહિત્ય વિવેચનના ક્ષેત્રમાં આવું કામ કપરું બની રહે, એ સ્વાભાવિક છે. કેમ કે, ભૌતિક વિજ્ઞાનોમાં જે રીતે વિશ્વસનીયતા ઊભી થાય છે, તેવી અહીં શકય નથી. મુશ્કેલી એ વાતની છે કે 'તુલનાત્મક સાહિત્ય' સંજ્ઞાથી તુલનાની પ્રવૃત્તિ વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિએ ચાલતી હોવાનો ભાસ થાય, પણ એમ નથી. એ કારણે આ અધ્યયનક્ષેત્ર વિશે જુદી જુદી અપેક્ષાઓ જન્મી પડી છે. આવી સમજથી પ્રેરાઈને કેટલાક નામાંકિત વિદ્વાનો આ વિષયમાં કેવળ ચોકસાઈભરી હકીકતોનો સંચય કરી બેઠા છે. અને પોતાના વિરોધીઓનું એવી હકીકતોના સંચય તરફ વારંવાર ધ્યાન ખેંચતા રહ્યા છે. રેને વેલેક પણ આ ક્ષેત્રમાં આવી મહાન આકાંક્ષાઓ લઈને ચાલનારાઓ તરફ અપવાદ લે છે. પણ આપણે સ્મરણમાં

ગાખવાનુ છે કે અતિ ઊચા લક્ષ્યો લઈને ચાલનાર વિદ્વાનોએ પણ કેટલુક સઘન અભ્યાસપૂર્ણ એવુ અર્પણ કર્યું જ છે કવિ હાર્ડિન વિશે ફ્રાન્સમા થયેલુ કે મહાકવિ ગ્યુથે વિશે ઈંગ્લેન્ડમા થયેલુ અધ્યયન આ જાતના સરસ દૃષ્ટાંતો છે એ અધ્યયનો આજે પણ એટના જ પ્રમાણભૂત અને ફળપ્રદ જણાશે આમ જ્યા સાહિત્યનુ તુલનાત્મક અધ્યયન અનિવાર્ય તથા સગીન પરિણામ લાવશે જ, એમ અગાઉથી ખાતરીપુર્વક કહી શકાય નહિ બનકે સાહિત્ય વિવેચનની બીજી પદ્ધતિઓને જે સફળતાઓ મળી છે તેટલી ય એમા મળી જશે, એમ માનવુ વધારે પડતુ છે તુલનાવાદના પુરસ્કર્તાઓએ આરભમા આ વિશે વધુ પડતા દાવાઓ કર્યા, એ પણ એક કમનસીબ બાબત હતી પણ આટલા જ કારણે તુલનાત્મક અધ્યયન વિશે એકદમ સશયી બની જવાની પણ જરૂર નથી થેાડાક નીચા બનકે જરા જુદી રીતના લક્ષ્યાકો નક્કી કરવામા આવે તો એ સહેજે ફળપ્રદ નીવડે ખરી વાત એ છે કે સાહિત્યવિચારના ક્ષેત્રમા તુલનાવાદ સાવ નવી વસ્તુ નથી છેક એરિસ્ટોટલના સમયથી ફરીફરીને એ દેખા દેતો રહ્યો જ છે અને અનેકોનુ ધ્યાન રોકી લે એટની પ્રવૃત્તિ તે આજે પણ કરી રહ્યો છે

જ્યોર્જ સ્ટાઈનરે તેમના તાજેતરમા પ્રગટ થયેલા ગ્રથ ' લગ્વેજ એન્ડ સાયલન્સ ' (૧૯૬૭)મા ફરીથી તુલનાત્મક સાહિત્યની હિમાયત કરી છે જો કે જૂની દલીલ જ તેમણે એમા દોહરાવી છે તેમનુ એમ કહેવુ છે કે સાહિત્ય માત્રનુ અધ્યયન અને અર્થઘટન તુલનાત્મક પદ્ધતિએ કરવુ જોઈએ તેઓ પ્રશ્ન કરે છે કવિ સ્પેન્સરનુ તમે મૂલ્યાકન કરવા ચાહતા હો અને ઇટાલીની મહાકાવ્ય પરપરાનો કોઈ ખ્યાલ જ તમને ન હોય તે કેમ ચાલે ? અથવા પોપના કાર્યનો સાચો ખ્યાલ મેળવવો હોય તો લ્વાલોના પરિચય વિના કેમ ચાલે ? અથવા વિક્ટોરિયન યુગના નવલકથાકારોની નવલકથાઓ—હે ના જેમ્સની નવલકથાઓ-ની સિદ્ધિમર્યાદાઓ સમજવા ચાહતા હો, તો બાલ્ઝાક સ્ટેન્ધાલ અને ફ્લોબેર જેવા તેમના પુરોગામીઓના કથાસાહિત્ય વિશે સઘન પરિચય વિના કેમ ચાલે ? હકીકતમા તમારી સામે આવતી પરપરાઓનો તમને કોઈ ખ્યાલ જ ન હોય તો તો તમારુ વાચન સાવ છીછરુ અને વધ્ય જ બની રહેવાનુ અગ્રેજી ભાષાસાહિત્યનુ અધ્યયન કરનારે યુરોપ ખડના ભાષાસાહિત્ય વાગ્મિતાશાસ્ત્ર કળાવિચાર આદિને લક્ષમા લેવા જ જોઈએ અને આ કોઈ માત્ર આન્તરવિદ્યાકીય સિદ્ધાંતનો જ પ્રશ્ન નથી એથી એ વધુ ગહનગભીર બાબત છે વ્યક્તિ માત્ર એક જ ભાષાના સાહિત્યને સારી રીતે અવગત કરી શકે, એવો જો કોઈ ખ્યાલ ધરાવતુ હોય તો તે

બરોબર નથી જ. કવિતા નાટક નવલિકા નવલકથા જેવાં સાહિત્યસ્વરૂપોના ઉદ્‌ભવ–વિકાસના સંદર્ભે કોઈ પણ એક જ રાષ્ટ્રની સાહિત્યિક પરંપરાઓનો વિચાર અપૂરતો જ નીવડવાનો. આવાં સ્વરૂપોને અનુલક્ષીને, તેનાં પ્રેરણાસ્રોતોનો આવશ્યક હોય ત્યાં રાષ્ટ્રીય સીમાઓની બહાર જઈને વિચાર કરવો જોઈએ. સાહિત્યઅધ્યયનના ક્ષેત્રમાં અંધ રાષ્ટ્રભક્તિને સ્થાન ન હોય.

પણ, સ્ટાઈનર જેવાનું આ ઉદાર માનવતાવાદી દૃષ્ટિબિંદુ પણ તુલનાત્મક સાહિત્યના ટીકાકારોને કદાચ સ્વીકાર્ય ન બને. સાહિત્યના આવા તુલનાત્મક અધ્યયનથી વ્યક્તિ સંકુચિત રાષ્ટ્રવાદથી ઊંચે ઊઠશે, વધુ સહિષ્ણુ અને ઉદાર-મતવાદી બનશે, એવી કોઈ શ્રદ્ધા એમાં રણકતી સંભળાશે, પણ એવી શ્રદ્ધા તો સતત ઠગારી જ નીવડી છે. એટલે તુલનાત્મક સાહિત્યની પુનઃ પ્રાણપ્રતિષ્ઠા અર્થે આરંભકાળના તુલનાવાદીઓ કરતાં ઘણી વધુ સંગીન દલીલો આપણે રજૂ કરવી પડશે.

ડોનાલ્ડ ડેવી જેવો અભ્યાસી વળી તુલનાત્મક સાહિત્યનું જરા જુદી રીતે સમર્થન કરે છે. તેમની ભૂમિકા એ છે કે સાહિત્યના અભ્યાસીએ જો ઐતિહાસિક અને સંરચનાવાદી અભિગમોની બાબતમાં ઊંડી સૂઝથી કામ કરવું હોય તો પણ કોઈ એક સાંકડી રાષ્ટ્રીય પરંપરાનો અભ્યાસ તેને પૂરતો નહિ નીવડે. તેમની આ ભૂમિકા, ઉપરની ભૂમિકા કરતાં વધુ સંગીન હોવાનું જણાશે. થિયોફિલ ગોશિયર જેવા કવિની કૃતિઓનો અભ્યાસ માત્ર ફ્રેંચ સાહિત્યના અભ્યાસીઓ પૂરતો સીમિત થઈ જાય એ બરોબર નથી. જુદી જુદી ભાષાનાં ટૂંકાં ઊર્મિકાવ્યોના રચના-તંત્રમાં રસ ધરાવતા સૌ કોઈ અભ્યાસી માટે એ અભ્યાસવિષય બની રહેવો જોઈએ. આ વાત બ્રેક્ત, ગ્રેવ્ઝ અને કવૉઝિમોદો જેવા કવિઓનાં ઊર્મિકાવ્યોની સંરચનાઓ માટે ય લાગુ પડે છે. નવલિકા જેવાં કથામૂલક સ્વરૂપોની રચનાત્મક ભાત બાબતે પણ આવી તપાસ માટે અપાર અવકાશ છે. ભિન્ન ભિન્ન ભાષામાં ખેડાયેલાં ભિન્ન ભિન્ન સ્વરૂપોની રચનાગત ભાતોનું અવલોકન–અધ્યયન એ રીતે ઘણું ફળપ્રદ બની શકે.

તુલનાત્મક સાહિત્યના ટીકાકારો તરત જ અહીં વાંધો ઉઠાવશે કે આ રીતે તો સાહિત્યજગતની દરેક જાતની વિગતોનો, કોઈ પણ જાતના વિવેક વિના, તમે ખડકલો જ કરી મૂકશો. કોઈ પણ વિગતને અન્ય પરંપરાના સાહિત્યની ગમે તે વિગત જોડે સરખાવવા જશો તો એ રીતે અરાજકતા નહિ ઊભી થાય ? એટલે, તુલનાત્મક સાહિત્યની, એક અલગ અને સ્વતંત્ર વિદ્યાશાખા લેખે તમે

પ્રતિષ્ઠા કરવા ચાહતા હો તો, એના કાર્યક્ષેત્રની અમુક નિશ્ચિત સીમારેખા બાંધવી જ પડે આ માટે નીચેની બે વ્યાખ્યાઓ માર્ગદર્શક બની રહેશે એમ માનુ છુ

હેન્રિ રિમેક તુલનાત્મક સાહિત્ય એટલે કોઈ પણ એક નિશ્ચિત પ્રદેશની સીમા બહાર વિસ્તરી રહેલા સાહિત્યનુ અધ્યયન એમા એક બાજુ ભિન્ન ભિન્ન પરપરાના સાહિત્યો વચ્ચે સભવતા આતરસબધોનુ અધ્યયન થાય છે, તો બીજી બાજુ, જે તે પ્રદેશના સાહિત્યને ત્યાની અન્ય વલિતકળાઓ તત્ત્વજ્ઞાન, ઇતિહાસ, સમાજ શાસ્ત્ર, સસ્કૃતિ, ભૌતિક વિજ્ઞાનો ધર્મચિતન આદિ જ્ઞાનવિજ્ઞાનની અન્ય શાખાઓ જોડે કેવો આતરસબધ રહ્યો છે તેની તપાસ થાય છે, મતલબ કે, એક સાહિત્યને અન્ય સાહિત્ય જોડે સરખાવીને કે માનવબુદ્ધિના અન્ય વૈચારિક-દાર્શનિક સ્ફુરણો જોડે સરખાવીને, આ અધ્યયન થાય છે

અલબત્ત, ઉપરોક્ત ચર્ચામા સરખામણી' કે 'તુલના'ના સકેતો વિષય બદે થોડા બદલાય છે જુદા જુદા સાહિત્યની 'સરખામણી' કરવાની વાત છે ત્યા તેનો એક અર્થ થશે સાહિત્યને ધર્માદિ વિષયો જોડે સરખાવવાની વાત છે ત્યા બીજો અર્થ થશે આમ છતા રિમેકની ઉપરોક્ત વિભાવના સમજવાનુ એટલુ મુશ્કેલ નથી તેને એમ અભિપ્રેત હોવાનુ જણાય છે કે માનવવ્યક્તિની સર્જક કલ્પનામાથી જે જે સૃષ્ટિઓ નિર્માણ પામી છે તે અને માનવબુદ્ધિમા દર્શન ચિતનરૂપે જે કઈ ઉપલબ્ધિઓ સિદ્ધ થઈ છે તે-એ બે વચ્ચે ક્યાય પણ મહત્ત્વ પૂર્ણ મિલનબિદુઓ જોવા મળે, તેની મુક્તપણે પસદગી કરી શકાય

'તુલનાત્મક સાહિત્ય'ની (પિકાઈ અને રુસો દ્વારા પ્રસ્તુત) બીજી એક નોધપાત્ર વ્યાખ્યા આ પ્રમાણે છે

'તુલનાત્મક સાહિત્ય' એટલે-સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિને, માનવચિત્તના જ એક વિશિષ્ટ આવિર્ભાવ રૂપે યથાર્થપણે પામી શકાય એ હેતુથી, તેની કૃતિઓનુ ઇતિહાસ, વિવેચન અને તત્ત્વજ્ઞાનના પ્રકાશમા વિભિન્ન આતરસાસ્કૃતિક અને આતરભાષાકીય ઘટના લેખે અધ્યયન આ અધ્યયનમા કૃતિઓનુ વિશ્લેષણમૂલક વર્ણન, વ્યવસ્થિત તુલના દ્વારા કૃતિઓના ભેદક લક્ષણોની તારવણી, અને સમન્વય વાદી દૃષ્ટિથી થતુ વ્યાપક અર્થઘટન-આ જાતની પ્રવૃત્તિઓનો સમાવેશ થાય

પિકાઈ અને રુસોની આ વ્યાખ્યા કરતા ઉપરની રિમેકની વ્યાખ્યા પ્રમાણમા સરળ જણાય છે ખાસ કરીને, આ ક્ષેત્રમા સક્રિયપણે કામ કરવા ચાહતા

અભ્યાસીઓને એ વધુ આવકાર્ય લાગશે. આ ક્ષેત્રના કેટલાક અભ્યાસીઓએ સાહિત્ય અને અન્ય લલિતકળાઓ (જેમ કે, સંગીતની કળા અને 'શુદ્ધ કવિતા'ના ખ્યાલને કે ફિલ્મ અને નવલકથાની ટેકનિકને અનુલક્ષીને) વચ્ચે રહેલાં મિલનબિંદુઓ વિશે તાગ લેવા પ્રયત્નો કર્યા છે, અને આ જાતના અભ્યાસવિષયો સામાન્યતઃ સૌંદર્યમીમાંસાના ક્ષેત્રમાં પડતા લાગે, પણ ઉપરોક્ત રિમૅકની વ્યાખ્યામાં 'તુલનાત્મક સાહિત્ય'ની અંદર તેનો સમાવેશ થયો હોવાથી તેમને એ વ્યાખ્યા સહેજે અનુકૂળ લાગશે.

પણ 'તુલનાત્મક સાહિત્ય'ને એક અલગ અને સ્વતંત્ર વિદ્યાશાખા તરીકે પ્રતિષ્ઠિત કરવાની બાબતમાં રિમૅક થોડી અવઢવ અનુભવી રહ્યા હોય એમ દેખાય છે. આ અધ્યયનક્ષેત્ર એટલું સ્વતંત્ર સ્વાયત્તક્ષેત્ર નથી, વિવેચનવિષયની તુલનાએ એ કંઈક ગૌણ અને ઉપજીવી છે, એવું કંઈક તેમને લાગે છે, અને આટલું સ્વીકાર્યા પછી વળી તેઓ એમ કહેવા સુધી જાય છે કે, આ વિષયમાં અમુક એક પ્રાદેશિક સાહિત્યનાં નાનાં નાનાં એકમો વચ્ચે–માનવીની સર્જકચેતનાનાં ભિન્ન ભિન્ન સ્ફુરણો વચ્ચે–જો ક્યાંક પણ કોઈક અફર નિયમ કામ કરતો લાગે તો તેની ખોજ કરવી જોઈએ, એથી વિશેષ નહિ. અને, ત્યારે, તેઓ તુલનાવાદના ટીકાકારો આગળ નમતું જોખતા હોય એમ પણ સમજાય છે.

હકીકતમાં તુલનાત્મક અધ્યયન, આથી ઘણી વ્યાપક રૂપની પ્રવૃત્તિ છે. અને એક અલગ સ્વતંત્ર અને સ્વાયત્ત વિદ્યાશાખા લેખે અધિકારપૂર્વક તે સ્થાન ધરાવે છે. ડૅવિડ એચ. મલોન જેવો અભ્યાસી આ અધ્યયનવિષયની સ્વાયત્તતા અર્થે જે રીતે ભારપૂર્વક પ્રતિપાદન કરે છે, તેની ભૂમિકા જોવા જેવી છે. તેમની મુખ્ય દલીલ એ છે કે, સાહિત્યજગતમાં તુલનાવાદ એક વિશિષ્ટ રૂપની ઐતિહાસિક વૃત્તિ છે, એક પૂર્વસિદ્ધ હકીકત રૂપે એ માનવચિત્તમાં સંભવે છે. જુદી જુદી વિગતોની તુલના અર્થે વિશ્લેષણનાં ઓજારોથી તે કામ પાડે છે એ ખરું, પણ મૂળભૂત રીતે માનવચિત્તની એ સમન્વયકારી પ્રવૃત્તિ છે. સાહિત્યકૃતિઓને એના ભૌગોલિક સીમાડાઓની બહાર લઈ જઈ વ્યાપક સંદર્ભમાં જોવા તપાસવાનો ઉપક્રમ તો એમાં છે જ, પણ એથી યે વિશેષ તો એના સ્વરૂપના ઉદ્‌ભવ-વિકાસ અંગેની તપાસનો પ્રશ્ન પણ એમાં જોડાયેલો છે.

અલબત્ત, 'વિશ્વસાહિત્ય'નું અધ્યયન અને 'તુલનાત્મક અધ્યયન' બંને એક વસ્તુ નથી: કાચાપાકા થોડાક પરભાષાના અનુવાદોને આધારે જે તે ભાષાના લેખકોનો ઉપરછલ્લો પરિચય કેળવવા માત્રથી જ કંઈ 'તુલનાત્મક અધ્યયન

થઈ જતુ નથી તુલનાવાદી હમેશા અનેક ભાષાસાહિત્યોનો જાણનાર હોય એ એટલુ અનિવાર્ય નથી, પણ પોતાની પ્રવૃત્તિને પૂરી ગભીરતાથી તે સ્વીકારતો હોય તો અન્ય ભાષા કે ભાષાઓથી તે સાવ અપરિચિત હોય તે પણ બરોબર નથી તુલનાવાદી અનમત્ત અમુક વિલક્ષણ સજોગોમા ઉપલબ્ધ અનુવાદોથી ચલાવશે-અને એ સમજી શકાય તેવી વાત છે-પણ એવે પ્રસગે ય ઉપલબ્ધ અનુવાદો પૈકી જે કોઈ શ્રેષ્ઠ હોય, સૌથી વધુ પ્રમાણભૂત હોય, તેનો જ ઉપયોગ કરવાને તે આતુર હશે જરૂર જણાય ત્યા મૂળ કૃતિના બધાય ઉપલબ્ધ અનુવાદોની તે સરખામણી કરતો જશે

તો હવે એમ પ્રશ્ન થશે કે 'વિશ્વસાહિત્ય'ના કે કેવળ 'મહાન ગ્રથો'ના અધ્યયનથી તુલનાવાદી ખરેખર ક્યા, કઈ રીતે જુદો પડે છે? તો આ અગે પહેલી મહત્ત્વની વાત એ કે તુલનાવાદીની સમગ્ર અધ્યયનપ્રવૃત્તિ સ્પષ્ટપણે તુલનાની પ્રવૃત્તિમા રોકાયેલી છે, કઈ અહીતહી પ્રાસગિક કે ગર્ભિત તુલનાની એ વાત નથી તુલનાવાદી એ રીતે 'મહાનગ્રથો' નો માત્ર સાર આપીને અટકી જતો નથી એવા ગ્રથો વચ્ચે કોઈ પણ સ્તરે કોઈ પણ જાતનો આતરસબધ જોવા મળતો હોય તો તેનો સ્પષ્ટ રૂપમા ઉલ્લેખ કરવાનો, તેનુ અવલોકન કરવાનો પ્રતિજ્ઞાપૂર્વકનો તેનો ઉપક્રમ હશે વળી બીજી મહત્ત્વની વાત એ કે, આખીય તુલનાત્મક અધ્યયનની પ્રવૃત્તિ અમુક ચોક્કસ પદ્ધતિનો સ્વીકાર કરીને જ ચાલે છે એક રીતે એ સશોધનનુ કાર્ય છે, એટલે સશોધનની પ્રવૃત્તિને અનુરૂપ, પ્રસ્તુત વિષયમા નિહિત રહેલી તાર્કિકતાને અવગણીને, પ્રચલિત માન્યતાઓ કે લોકવાયકાઓથી તે અળગો રહીને ચાલવા માગે છે છેલ્લો મહત્ત્વનો મુદ્દો પણ એ જ કે, આ પ્રવૃત્તિ ગમે તેટલી પ્રારભિક દશાની હોય, એમા અમુક ચોક્કસ હેતુપૂર્વક પદ્ધતિનો વિનિયોગ થાય જ છે અને એ રીતે 'વિશ્વસાહિત્ય' કે માત્ર 'મહાનગ્રથો' ના અધ્યયનથી તે જુદી પડે છે

વળી 'સર્વસાધારણ સાહિત્ય' (General Literature) અને 'તુલનાત્મક સાહિત્ય' પણ સાવ એકરૂપ વિષયો નથી જોકે સર્વસાધારણ સાહિત્ય' શીર્ષક નીચે ટ્રૅજેડી કે વાસ્તવવાદના સ્વરૂપના પ્રશ્નો જેવા પ્રશ્નોય ચર્ચાય, અને તે પણ સાહિત્યમીમાસાના પ્રશ્નો જ ગણાય બલ્કે, બીજી કેટલીક વિચારસરણીઓ પણ એમા આવી જતી હોય છે અને એ રીતે તુલનાવાદી અભ્યાસ', એક તરફથી, 'સર્વસાધારણ સાહિત્ય'મા ભળી જતો ય લાગે પણ 'સર્વસાધારણ સાહિત્ય'ની વ્યાખ્યા તમે એ રીતે કરવા જાઓ, તો તો 'રાષ્ટ્રીય સાહિત્ય'

(National Literature)નો કોઈ પણ સઘન અભ્યાસ એમાં આવી જશે. ફ્રાન્સમાં પુલે અને બાર્થ જેવા વિવેચકોનું અધ્યયન આ રીતે 'રાષ્ટ્રીય સાહિત્ય'ના ક્ષેત્ર જોડે એકાકાર થઈ જતું જણાશે. પણ આ જાતનું 'સર્વસાધારણ સાહિત્ય' કોઈ એક પ્રજાના જીવનમાં ભલેને મુખ્ય પ્રવાહરૂપ હોય, તો પણ છેવટે એ સીમિત અને આંશિક દૃષ્ટિવાળું સંભવે છે. જેમ કે, કોમેડી જેવા નાટ્યસ્વરૂપની વિચારણામાં મોલિયર, મારિવો, બેલાર્ક, અને મસેત જેવા માત્ર ફ્રેંચ નાટ્યકારોનો જ સંદર્ભ લઈએ તો તો કોમેડી સ્વરૂપનું એ ખંડદર્શન જ કહેવાય. જો કે, ફ્રાન્સમાં આ જાતની અધ્યયનપ્રવૃત્તિ વ્યાપક બની ચૂકી છે

'તુલનાત્મક સાહિત્ય' વિશે ઉપરનિર્દિષ્ટ રિમેકની વ્યાખ્યાને આપણે, અલબત્ત, આ રીતે વ્યાપક ભૂમિકાએથી સ્વીકારીએ. અને એના ક્ષેત્રને અતિક્રમી જતી બીજી બધી અધ્યયનપ્રવૃત્તિઓથી એને અલગ રેખાંકિત કરી લઈએ, ત્યાર પછી પણ એની પદ્ધતિનો પ્રશ્ન તો ઊભો રહે જ છે. ખાસ તો તુલનાવાદના ક્ષેત્રમાં 'ફ્રેંચ શાળા' તરીકે જાણીતા થયેલા વિદ્વદ્મંડળની પદ્ધતિવિષયક વિચારણાને અનુલક્ષીને આ પ્રશ્ન વિચારણા માગે છે. મારિયા ફ્રાન્કો ગુયાર્દની જાણીતી પુસ્તિકામાં આ 'શાળા'ની આ વિષયની વિચારસરણી ટૂંકમાં પણ યથાર્થ પરિપ્રેક્ષ્યમાં રજૂ થઈ છે. તુલનાવાદના બીજા અગ્રણી જ્યાં મારિ કારે એની પ્રસ્તાવના લખી છે. તેઓ ત્યાં સ્પષ્ટ રૂપે કહે છે: 'તુલનાત્મક સાહિત્ય એ સાહિત્યના ઇતિહાસની જ એક શાખા છે' આ રીતે સાહિત્યક્ષેત્રમા ખરેખરા આંતરિક સંબંધો અને આંતરરાષ્ટ્રીય વિનિમયોના અધ્યયનની વાત એમાં આવી જ જાય છે. બલકે, તુલનાત્મક અધ્યયનમાં કેવળ સાહિત્યક તુલનાનો કે કેવળ સાહિત્યને અસર કરનારાં પરિબળોનો વિચાર જ નહિ, વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિએ જેના ખુલાસા ન મળી શકે અને એ રીતે જેનો સ્વીકાર ન થઈ શકે તેવાં અજ્ઞાત અનિયત પરિબળોનો વિચાર પણ એમાં આવી જાય. ગુયાર્દ આ પ્રશ્નને, અલબત્ત, કંઈક સરળ રૂપે જુએ છે. તેમના મતે તુલનાત્મક અધ્યયન એટલે આંતરરાષ્ટ્રીય સ્તરે સંભવતા સાહિત્યિક સંબંધોના ઇતિહાસ માત્રનું અધ્યયન એમાં કૃતિવિવેચનનાં મૂલ્યો કરતાંયે તેની ઐતિહાસિકતા માટે વધુ નિસ્બત હોવાનું તેઓ સ્વીકારે છે પણ તેમણે આ જાતનો અભિગમ લઈને જે કામ કર્યું તેમાં સાક્ષરી ભાષાનો વધુ પડતો બોજ, અતિ સરલીકૃત સ્પષ્ટીકરણ, અને તેમની આગવી મૂલ્યવ્યવસ્થા—એ બધું ય મૂંઝવનારું બને છે. હકીકતમાં, નાનામોટા બધાય લેખકોને તેમણે એક જ સ્તરે મૂકી દીધા છે! ઉ.ત. સ્કોટ અને બાલ્ઝાક વિશેની તેમની ચર્ચા જુઓ. એમાં તેમની અધ્યયયનદૃષ્ટિની મર્યાદા છતી થઈ જાય છે. અલબત્ત ફ્રાન્સની વિદ્વત્તા

અનોખી જ છે ત્યાંનું તુલનાત્મક અધ્યયન પિકાઈ અને રૂસોએ નોંધ્યું છે તેમ હવે છીછરી વાગ્મિતામાંથી અળગું થઈ ગયું છે ત્યાંના વિદ્વાનો હવે 'આંતરરાષ્ટ્રીય સાહિત્યોમાં ચાલતા વિનિમયો' અને એવા સાહિત્યોનું 'સંવહન કરનારી વચની કડીરૂપ સંસ્થાઓ' પર વિશેષ ભાર મૂકતા થયા છે આરંભકાળની તુલનાવાદી પ્રવૃત્તિમાં આ જાતનું અધ્યયન રૂઢ થતાં આવ્યું ત્યાંના અભ્યાસીઓ હવે સાહિત્ય પ્રવૃત્તિની પાછળ તેના ઉદ્ભવવિકાસ પાછળ અને જે જાતની વિચારસરણીઓ તેની પાછળ કામ કરી રહી હોય તેની પાછળ તેમ જ એવા સાહિત્યની વિવિધ સંરચનાઓ પાછળ, વધુ ને વધુ લક્ષ કેન્દ્રિત કરતા ગયા છે વેલેક અને વૉરેનના પ્રસિદ્ધ ગ્રંથ 'થિયરી ઑફ લિટરેચર'માં બહિર્ગત અભિગમો તરીકે જેની વિચારણા કરવામાં આવી છે તે બહુ જોતાં વ્યાપકરૂપે તુલનાવાદી અધ્યયનની જ ભૂમિકા છે આથી ઊલટું વેલેક અને વૉરેન જેને અંતર્વર્તી અભિગમો કહ્યા છે તેની સર્વ ચર્ચા અંતે 'સાહિત્યના તત્ત્વજ્ઞાન' તરફ દોરી જાય છે જેમકે યુરોપની મુખ્ય ગણાય તેવી ચાર ભિન્ન ભિન્ન સ્વરૂપની ટ્રૅજેડીઓનું અત્યંત બારીકાઈથી તુલનાત્મક અધ્યયન કરતાં અંતે એ સ્વરૂપની કોઈ કાર્યક્ષમ વ્યાખ્યા નિપજી આવે એ શક્ય છે સાહિત્યના ઇતિહાસનો ઉદ્દેશ જો તે સાહિત્યના પૂરેપૂરા શોધનઅધ્યયન દ્વારા તેની સંપૂર્ણ હકીકતને સ્થાપવાનો છે જ્યારે વિવેચન સાહિત્યકૃતિઓના વિપુલ અભ્યાસમાંથી બારીક દૃષ્ટિએ પ્રકારો અને તરાહો શોધવા મથે છે આ દૃષ્ટિએ જોતાં પિકાઈ અને રુસોએ તુલનાત્મક સાહિત્ય અંગે જે અપેક્ષા મૂકી છે તેમાં સાહિત્યના ઇતિહાસ પરથી તેના વિવેચન પર ભાર ખસતો હોવાનું સમજાશે

ગુયાર્દે, આ રીતે, તુલનાવાદની સરેખ નિશ્ચિત વ્યાખ્યા કરવાનો સમર્થ પ્રયત્ન કર્યો, પણ એમાં તેમને ઝાઝી સફળતા મળી નહિ

સૉર્બોનના મહાન પ્રોફેસર અને તુલનાવાદના અગ્રણી ચાર્લ્સ દિદેરોએ પોતાના અધ્યયનમાં ઘણી વધુ તો ચરિત્રલક્ષી અભિગમ સ્વીકાર્યો છે તેમના આ ક્ષેત્રના અધ્યયનો વિશેષ તો સંદર્ભસૂચિ જેવા બની ગયા છે તેમના સહઅભ્યાસી જેક રોનઝિ જો કે જે કામ કર્યું તેમાં તેઓ દિદેરોની અતિશય વિગતપ્રચુરતાથી મુક્ત રહી શક્યા છે જ્યાં જેક રુસો 'ઈન ઈંગ્લેન્ડ ડ્યુરાંગ લ રોમેન્ટિક પિરિયડ' (પેરિસ ૧૮૫૬) જેવા મહાન દળદાર ગ્રંથમાં પ્રસ્તુત વિષયનું અત્યંત ઝીણવટભર્યું આલેખન તેમણે કર્યું છે એમાં તેમણે આ જાતનું તારણ કાઢ્યું છે કે આપણા પાડોશી રાષ્ટ્ર ઈંગ્લેન્ડ રુસોની જે રીતે મૂલવણી કરી છે તે રુસોના યથાર્થ રીતે

સમજવામાં ઘણી ઉપકારક નીવડે એમ છે. જો કે વૉલઝિનનું આ જાતનું અવલોકન પણ ચર્ચાસ્પદ બને જ છે. ખરેખર તો ૧૭૮૦–૧૮૩-ના ગાળાની અંગ્રેજ પ્રજાની સંવેદનશીલતા અને તેનાં રુચિ વલણો પર એથી વધુ પ્રકાશ પડે છે એમ કહેવું જોઈએ. રુસોની મનોઘટના કરતાંયે અંગ્રેજ પ્રજાનો સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસ સમજવામાં આ અધ્યયન વધુ સહાયક બને છે. પણ તુલનાત્મક અધ્યયન જો આ રીતે અન્ય પ્રકારનાં અધ્યયનોમાં કેવળ સહાયક બનનારી ગૌણ પ્રવૃત્તિ હોય, તો તો એને પોતીકું કોઈ ગૌરવ નથી. ગુયાર્દને અનુસરી, પિકોઈ અને રુસો 'ક્ષ અને ય'ની કારિકાને લગભગ અનંતપણે વિસ્તારી શકાય એમ કહેવા પ્રેરાયા છે. પણ ઇંગ્લૅન્ડમાં વૉલ્ટેર કે જર્મનીમાં માદામ દ સ્તાલના સંપર્કો અંગેના ઊંડા સંશોધન સિવાય ફ્રાન્સનો તુલનાવાદ ઝાઝું સિદ્ધ કરી શક્યો હોય એમ જણાતું નથી. વૉલ્ઝિન તો 'રેવ્યૂ દ લિતરેતર કમ્પેરે'ની સંપાદકસમિતિનો સભ્ય હતો. પણ તેમની પદ્ધતિયે વિશેષતઃ સાહિત્ય વિશેના બાહિર્વર્તી, ઐતિહાસિક અભિગમથી જ નિયંત્રિત થયેલી છે. આ જાતના અભિગમની મર્યાદા એ છે કે દરેક 'વૃક્ષ'ને એ અલગ વસ્તુ રૂપે જ જુએ છે, એને આખા 'અરણ્ય'ના ભાગરૂપે જોઈ શકતી નથી. એટલે જ આ જાતનાં અધ્યયનોમાં વર્ણ્યવિષયનું અશેષ નિરૂપણ કરવામાં આવ્યું હોય તો પણ એની નીચે રહેલી મહત્ત્વપૂર્ણ ભૂમિકા સાવ અણસ્પર્શી રહી ગઈ હોય, એમ બનવા પામ્યું છે જો કે આ રીતના વિપુલ વિગતોના સંચયનું પણ અમુક મહત્ત્વ તો છે જ, પણ એની ય મર્યાદા સંભવે છે.

છતાં, સાહિત્યક્ષેત્રમાં આમ જે રીતે આંતરિક વિનિમયો ચાલતા રહ્યા છે અને જે રીતે વિભિન્ન સાહિત્યો એકબીજા પર અસર પાડતાં રહ્યાં છે, તેનો અભ્યાસ નકામી વસ્તુ છે, એમ કહી તેનો એકદમ છેદ ઉડાવી દેવાની જરૂર નથી. કેમકે, જો કોઈ એક લેખક બીજા લેખકનો પ્રભાવ ઝીલતો હોય – અને નિશ્ચિત રૂપે એ પ્રભાવ બતાવી શકાતો હોય – તો એ બે પૈકી પેલા પ્રભાવ પાડનાર લેખક વિશે ભલે ઓછો પણ એને ઝીલનાર લેખક વિશે જરૂર વિશેષ પ્રકાશ પડી શકે. તેની સર્જનપ્રક્રિયા વિશેય કદાચ થોડો અંદાજ આવી શકે. આવા પ્રસંગમાં પ્રભાવ પાડનાર અને ઝીલનાર બંને ય લેખકો એક જ ભાષામાં કામ કરનારા હોય, એટલા માત્રથી જ એ તો 'રાષ્ટ્રીય' ક્ષેત્રના વિવેચકોનો પ્રશ્ન છે, એમ કહી દેવું એ બરોબર નથી. વળી, બર્ગમેન જેવો ફિલ્મસર્જક સ્ટ્રીન્ડબર્ગનો જે રીતે ઋણી બન્યો છે, અથવા માલરો જે રીતે યુરેશિયાનાં શિલ્પ સ્થાપત્યની તળપદી શૈલીમાંથી પ્રેરણા પામ્યો છે તે જાતની હકીકતો તુલનાત્મક અધ્યયનની બહારની છે એ ખ્યાલ પણ ખોટો છે. વાસ્તવમાં, કોઈ સર્જક પોતાને ઉદ્દીપ્ત

કરે એવી કોઈ સામગ્રીની આંતરિક જરૂરિયાત અનુભવી રહ્યો હોય અને પોતાના પ્રાંતની કોઈ સામગ્રી તેને એ રીતે સ્પર્શતી ન હોય તો સહેજે તે બીજી સંસ્કૃતિ કે બીજા સાહિત્ય તરફ વળે એલિયટે પણ પરભાષાના સાહિત્યમાંથી પ્રેરણા લીધી હતી, અને બોદલેર વળી વાગ્નેરનો ઋણી હતો, એ વાત અહીં યાદ આવશે બોદલેર જેવા દૃષ્ટાંતમાં બીજી લલિત કળાની પ્રેરણા હતી તે નોંધવા જેવું છે તુલનાવાદી, જ્ઞાનવિજ્ઞાન અને કળાઓના ક્ષેત્રના કોઈ પણ કૃત્રિમ વિભાજનોથી સંકોચાતો નથી વિવેકદૃષ્ટિ જોડીને, પૂરી દક્ષતાથી, વિભિન્ન વિદ્યાઓ અને કળાઓ વચ્ચે તે આંતરિક કડી પકડવા મથશે યુરોપીય પરંપરામાં બેકેટનું સ્થાન ખરેખર કયાં છે તેની તપાસ કરવા નીકળેલા અભ્યાસીને બેકેટ પોતાના દેશના જ કોઈ લેખક સ્વિફ્ટથી પણ પ્રભાવિત થયો હતો એમ સમજાય તો એ કારણે જ કંઈ એ પ્રશ્ન માત્ર અંગ્રેજી સાહિત્યના અભ્યાસી પૂરતો સીમિત બની જતો નથી, તુલનાવાદીનો ય એ પ્રશ્ન રહે જ છે

પણ સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં આ 'પ્રભાવ' તે શી વસ્તુ છે અને કોઈ એક લેખક પર બીજા લેખકનો 'પ્રભાવ' છે એ સિદ્ધ કરવા કયા કયા પુરાવાઓ અનિવાર્ય ગણાય, તે જાતના પ્રશ્નો ય વળી ઊભા થવાના [કોઈ યના અંગત ગ્રંથસંગ્રહમાં ક્ષનું અમુકતમુક પુસ્તક જોવા મળે, કે યના લખાણમાં ક્ષના સાહિત્યમાંના અમુક અંશો પ્રચ્છન્ન રૂપમાં ઊતરી આવ્યા હોય એમ લાગે, એટલા આધાર પર જ ય પર ક્ષનો પ્રભાવ હતો, એવું બતાવવાના પ્રયત્નો ય થયા છે પણ પ્રભાવની વાત કંઈ એટલી સરળ સીધી નથી સર્જકનું ચિત્ત કંઈ માત્ર શાહીચૂસ કાગળ નથી ! એટલે લેખકની અજાણાઈ પણ જે કોઈ ક્ષની ચોપડી કે ચોપડીઓ જોવા મળે તેની તેણે ક્ષની મોટીમોટી અસર ઝીલી જ હોય એમ હંમેશ બનતું નથી] ખરેખર તો પ્રભાવકતાની ઓળખ માટે ય અભ્યાસીમાં અમુક સંવેદનપટુતાની અપેક્ષા રહે જ છે ખરેખર તો યના સાહિત્યને ક્ષના સાહિત્યવિશ્વ જોડે ઘણું આંતરિક સામ્ય રહ્યું છે, ક્ષની પાત્રસૃષ્ટિ કે પરિસ્થિતિઓમાંથી ય એ નિશ્ચિતપણે અમુક વિગતો લીધી છે, ક્ષના સાહિત્યમાંથી યએ ઘણા અંશો આદરભાવે ઉતાર્યા છે ક્ષની શૈલીનું ય સભાનપણે અનુસરણ કરે છે, કે ક્ષના ગ્રંથોની ગંભીરદૃષ્ટિએ ટીકાટિપ્પણી કરે છે — આવી આવી વાત જો દૃઢપણે પ્રસ્થાપિત કરી શકાય તો જ ય પર ક્ષનો 'પ્રભાવ' એ એક સ્પષ્ટરૂપની શ્રદ્ધેય બાબત ગણાય

પણ આપણે જ્યાં આ બિંદુએ પહોંચીએ છીએ ત્યાં જ વળી વિવેચનની દૃષ્ટિએ એક રસપ્રદ મુદ્દો ઊભો થાય છે ક્ષમાંથી યએ જે કંઈ ગ્રહણ કર્યું

તેનું ખરેખર તેણે શું કર્યું ? ડબ્લિનની ટ્રિનીટિ કૉલેજમાં બૅકેટે પહેલી વાર દાન્તેનો ગ્રંથ વાંચેલો ત્યારે જ તે દાન્તેથી પ્રભાવિત થયેલો. પણ આ તો કેવળ સાહિત્યના ઈતિહાસની એક હકીકત માત્ર થઈ. આવી બીજી કોઈપણ ઐતિહાસિક વિગતોથી એનું ઝાઝું મહત્ત્વ હોઈ શકે નહિ. પણ બૅકેટની સાહિત્યસૃષ્ટિમાં ગૂંથાયેલાં પ્રતીકો જો દાન્તેની સૃષ્ટિમાંથી આવ્યાં હોય તો દાન્તેનાં મૂળ પ્રતીકો-કલ્પનો અને પૌરાણિક કથાસંદર્ભો તેની સૃષ્ટિમાં કેવી રીતે આત્મસાત્ થયાં, અને કેવી રીતે રૂપાંતર પામ્યાં, તેનું અધ્યયન ઘણું મહત્ત્વનું બની રહે. આથી ભિન્ન, રેસિન જેવો નાટ્યકાર ઈંગ્લૅંડમાં ઝાઝી લોકપ્રિયતા કેમ ન પામ્યો, તેની તપાસ સંભવતઃ સંસ્કૃતિના ઈતિહાસકાર કે સમાજલક્ષી મનોવિજ્ઞાનના નિષ્ણાતો માટે વધુ ઊંડા રસનો વિષય બને; પણ રેસિનની ટ્રેજેડીના સ્વરૂપ પર એવી તપાસથી ઝાઝો પ્રકાશ ન પડે. વળી પ્રુસ્ત વિશેના નિબંધમાં બૅકેટ તેના અમુક પાસાં પર ભાર મૂકે છે – અને ઍડમંડ વિલ્સન જેવા વ્યવસાયી વિવેચકે જેના પર વિશેષ ધ્યાન આપ્યું છે તે પાસાંઓની જ બૅકેટ ઉપેક્ષા કરે છે. તો બૅકેટના આ જાતના અભિગમની બારીક તપાસ તુલનાવાદીને અત્યંત રસપ્રદ નીવડવા સંભવ છે. કારણ એ કે સાહિત્યક્ષેત્રમાં નવા નવા સર્જકો, રૂઢ વર્ણ્યવિષયો અને સંસિદ્ધ આકારોમાંય જે રીતે નવવિધાન સિદ્ધ કરતા આવે છે તેની ઓળખને લગતો એક પાયાનો પ્રશ્ન અહીં છેડાયો છે

ફ્રાન્સના તુલનાવાદી સાહિત્યમાં અમુક કામો તો ઘણી ઉચ્ચ કોટિનાં અને ખરેખર નોંધપાત્ર બની રહ્યાં છે, પણ પ્રભાવકતાને લગતી ચર્ચાઓમાં પ્રભાવ પાડનાર લેખક વધુ મહત્ત્વનો હોય એવી તેમની સમજ રહેલી દેખાય છે, અને તેથી તે વારંવાર દૂષિત પણ થઈ છે. આ જાતની વિચારણામાં ખરેખર મહત્ત્વ તો સર્જકની નિજી કલ્પનાશક્તિનું છે, નહિ કે તે જે સામગ્રી આત્મસાત્ કરવા પ્રવૃત્ત થયો છે તેનું, જો કે સર્જક કલ્પનાના સ્વરૂપના પ્રશ્ને સહેજ જ તમે મનોવિશ્લેષણના ક્ષેત્રમાં પ્રવેશી જાઓ છો. અહીં એમ નોંધવાનું રહે છે કે ફ્રેંચ તુલનાવાદીઓનાં મનોવિશ્લેષણવિષયક કેટલાંક તારણો વાંધાજનક છે.

તુલનાવાદની 'ફ્રેંચશાળા' વિશે આટલા વિસ્તારથી અહીં ચર્ચા કરી, તે તો એટલા માટે કે, તુલનાવાદી સાહિત્યના ક્ષેત્રની એ એક સમર્થ અને પ્રતિનિધિરૂપ શાખા છે. રેને વેલેક જેવા વિદ્વાન તુલનાવાદી પ્રવૃત્તિ વિશે જે જાતની ટીકાટિપ્પણી કરવા પ્રેરાયા છે તેની પાછળ આ 'ફ્રેંચશાળા'ની પ્રવૃત્તિ કંઈ ઓછી જવાબદાર નથી. બલકે, 'તુલનાવાદી સાહિત્ય' કહેતાં ઘણાય લોકો હજી ફ્રેંચ તુલનાવાદ જ સમજે છે, અને એ કારણે પણ કેટલાક ગૂંચવાડા ઊભા થયા છે.

પણ તુલનાત્મક પદ્ધતિ કે અભિગમનો પ્રશ્ન માત્ર ફ્રેંચ તુલનાવાદીઓને જ જ સ્પર્શે છે એમ નથી આગવો સૌન્દર્યલક્ષી દૃષ્ટિકોણ લઈ ચાલનારા ઇંગ્લૅંડ અમેરિકાના અભ્યાસીઓ માટે ય આ પ્રશ્ન ગહ્યો જ છે આ ક્ષેત્રના તેમના અધ્યયનોમાં આથી એક યા બીજી રીતે નિર્દેશાતા રહી ગઈ છે એ પૈકી એનિડ સ્ટાર્કિનો ગ્રંથ 'ફ્રોમ ગોટિયર ટુ એલિયેટ' (૧૯૬૦), ગ્રેહામ હાઉનો 'ધ લાસ્ટ રોમેન્ટિક્સ' (૧૯૪૯) આર બી લિવિસનો 'ધ પિકેગ્ગક સેઈન્ટ (૧૯૬૦) જેવા અધ્યયનો ઠીક ઠીક ધ્યાનપાત્ર છે આ જાતના અધ્યયનોમાં કેટલીક વાર લેખકોના 'પેઢી'નો ખ્યાલ ચર્ચાસ્પદ બની રહેતો સમજાશે માત્ર લેખકોની જન્મતારીખોને જ વધુ પડતું મહત્ત્વ અપાયું હોય એમ પણ જોવા મળશે એ રીતે સમયના ક્રમને જ ધ્યાનમાં લઈ આગળપાછળના લેખકોની સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિઓને કાર્યકારણની દૃઢ નિશ્ચિત સાંકળથી જોડવામાં ક્યાંક સરળીકરણ થઈ જાય એમ બને

વળી સાહિત્યના વિકાસક્રમમાં કેટલીક વાર આંતરરાષ્ટ્રીય વિનિમયના તબક્કાઓ આવે છે બોહેમિયન અને આવાં ગાર્દની પેઢીને એ રીતે વ્યાપક આંતરરાષ્ટ્રીય હિલચાલના એક ભાગ રૂપે જોવી જોઈએ રસપ્રદ મુદ્દો એ છે કે શૈલીઓ અને રચનાગત તરાહો કરતા વિચારવલણો વધુ ત્વરાથી ગતિ કરે છે, અને વધુ વ્યાપકપણે ફેલાઈ જાય છે એબ્સર્ડ નાટ્યરીતિનું ઝડપી વિસ્તરણ આ જાતનું સરસ દૃષ્ટાંત છે બીજી બાજુ સ્વરૂપથી વિદ્રોહી અને વ્યાપકપણે જન્મેલો 'દાદાવાદ' છેવટે ફ્રેંચ અતિવાસ્તવવાદ જેવી એક રાષ્ટ્રીય સ્તરની સીમિત શૈલીના રૂપમાં શમી ગયો તે ઘટના પણ અહીં નોંધી શકાય

સાહિત્યક્ષેત્રમાં લેખકોના 'પેઢી' અને 'હિલચાલ'ની ઘટનાઓને ગૂંચવી નાખવી ન જોઈએ કેટલીક વાર અમુક 'પેઢી' અમુક 'હિલચાલ' સાથે સંકળાઈ હોય એમ બને પણ હંમેશાં એમ બનતું નથી સાહિત્યિક આદાનનો અને તેની પાછળ રહેલી અસ્તિત્વપરક કે કળાપરક વિચારસરણીઓ સમયના ક્રમમાં ઊતરી આવે તેમ સમયની રેખા પર પણ સામી ફેલાતી હોય છે એટલે લેખકોની 'પેઢી' કે 'પેઢાઓ' વિશે તેમ સાહિત્યિક હિલચાલો વિશે તુલનાત્મક તપાસ કરતાં વધુ ચોકસાઈ રાખવી જોઈએ અને તેટલી ચુસ્ત અને શાસ્ત્રીય પદ્ધતિનો વિનિયોગ એમાં કરવો જોઈએ અલબત્ત, આ જાતના અભ્યાસો વળી સાહિત્યિક સમાજવિજ્ઞાનના ક્ષેત્રમાં ય પ્રવેશી જતા હોય એમ જોવા મળશે

સાહિત્યના વાચકવર્ગનો વિસ્તાર અને તેના સ્તરભેદના પ્રશ્નો ય આ વિદ્યાશાખામાં સ્પર્શાયા છે લ્યુસિયન ગોલ્ડમન અને રોલાં બાર્થનું આ ક્ષેત્રનું કાર્ય

નોંધપાત્ર છે. બાર્થ એમ કહે છે કે 'પ્રશિષ્ટ સાહિત્ય'માં જોવા મળતી મૂળભૂત એકતા હવે લુપ્ત થઈ છે. એને બદલે બહુવિધ રૂપો ધરાવતું સાહિત્ય આધુનિક સમયમાં અસ્તિત્વમાં આવ્યું છે. આ રીતની વિઘટનની પ્રક્રિયા ઇતિહાસની અંતર્ગત જન્મેલી કટોકટી જોડે સહસંબંધ ધરાવે છે. સાહિત્યમાં ભાષા એક પાયાની વસ્તુ છે, અને સમય સમયનું પ્રતિબિંબ એમાં ઝીલાતું રહે છે. તેમણે પોતાના ગ્રંથ 'રાઇટિંગ ડિગ્રી ઝીરો'માં એમ સ્થાપિત કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે કે 'પ્રશિષ્ટ સાહિત્ય' અમુક ચોક્કસ વર્ગનું સાહિત્ય હતું. વળી, ગોલ્ડમેને પોતાનું અધ્યયન મુખ્યત્વે નવલકથાસાહિત્ય પર કેન્દ્રિત કર્યું છે. જે વાચકવર્ગને ધ્યાનમાં રાખીને નવલકથાઓ લખાય છે તેની જોડે લેખક 'વિરોધવિકાસલક્ષી સંબંધ' ધરાવે છે એમ તેઓ જુએ છે. નવલકથાને એ રીતે કેવળ સમકાલીન સંયોગોના ચિત્રપટરૂપે નહિ, પણ અમુક કટોકટીભરી સામાજિક – સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિ પરત્વેની ગતિશીલ પ્રતિક્રિયારૂપે તેઓ ઓળખાવે છે. તેઓ નોંધે છે કે માલરોનું કથાસાહિત્ય પણ આ રીતે બાહ્ય પરિસ્થિતિમાં રહેલા તણાવો અને પરસ્પર વિરોધી બળોની ભીંસનો અનુભવ કરાવે છે, અને એટલે જ તે સાચા અર્થમાં પ્રતિનિધિરૂપ બને છે. આવાં નક્કર દૃષ્ટાંતોની ચર્ચાને આધારે ગોલ્ડમૅન એક મહત્ત્વપૂર્ણ સિદ્ધાંત રચવા શક્તિમાન બન્યા છે.

લિયો લોવન્થલના ગ્રંથ 'લિટરેચર એન્ડ ધ ઈમેયજ ઓફ મેન' (૧૯૫૭)માં સમાજશાસ્ત્રીય અભિગમ સ્વીકારાયો છે. પણ આ જાતના અભિગમમાં બહિર્વર્તી સાધનનું વધુ પડતું મહત્ત્વ થઈ જાય છે. વળી સાહિત્યની સાચી કળાકૃતિ કંઈ 'જમણેરી' કે 'ડાબેરી' જેવા વર્ગીકરણમાં ગોઠવી શકાતી નથી. અને, એબ્સર્ડ રીતિનાં નાટકો માનવીનો વિષાદભાવ અને તેની પરિસ્થિતિમાં રહેલી અરાજકતાને ઉત્કટતાથી ઊપસાવી આપે છે એ કારણે જ માત્ર કંઈ તે 'પ્રત્યાઘાતી' બનતાં નથી. છતાં કોઈ આ જાતનું લેબલ લગાવવાનો પ્રયત્ન કરે, તો તે અનુચિત ઠરે. તુલનાવાદ માટે એ સાચો અભિગમ નથી.

અહીં સુધી આપણે તુલનાત્મક સાહિત્યમાં જોવા મળતી ઊણપો અને મર્યાદાઓની જ ઘણી વાત કરી. હવે તેની કેટલીક સિદ્ધિઓનો નિર્દેશ કરીશું.

આ ક્ષેત્રના અગ્રણી અભ્યાસીઓમાં હેરી લેવિન અત્યંત આદરપાત્ર રહ્યા છે. આ વિષયની સિદ્ધાંતચર્ચામા તેમ જ તેના વિનિયોગમાં તેમણે ઘણું મહત્ત્વપૂર્ણ કામ કર્યું છે. 'હાર્વર્ડ સ્ટડીઝ ઈન કમ્પેરેટિવ લિટરેચર'ની શ્રેણિમાં તેમનો ગ્રંથ 'કૉન્ટેકટ્સ ઑફ ક્રિટિસિઝમ' નોંધપાત્ર છે. પોતાના સિદ્ધાંતોનો સફળ

વિનિયોગ એમા તેમણે કરી બતાવ્યો છે 'વૉટ ઈઝ રિયલિઝમ' જેવો વ્યાખ્યા વિચારણાનો નિબંધ, અને 'ડોન કિહોટે એન્ડ મૅાબિ ડિક' જેવુ અધ્યયન તેમના આ વિષયના ઉત્કૃષ્ટ લખાણો છે એ જાતના લખાણો જોતા જણાશે કે 'તુલનાત્મક સાહિત્ય'ની રૂઢ ગીમારેખાઓને ફગાવીને તેઓ ચાલ્યા છે તેમનો આ વિશેનો ખ્યાલ તેમના 'રિફ્રેકશન્સ'મા જ થયો છે

'તુલનાત્મક સાહિત્ય' હવે 'મહાન ગ્રથો'ના માત્ર અલગ અલગ અધ્યયનમા નહિ પણ એ સર્વના પરસ્પરના આતરિક સબધોના, તેની પ્રવૃત્તિઓ અને આંદોલનોના, અને સાહિત્યિક વાદોના નિર્માણમા જે જે વિચારસરણીઓએ ભાગ ભજવ્યો હોય તેના મૂળ સ્રોતો વિશેના અધ્યયનમા રોકાયુ હશે

લેવિન એમ પ્રતિપાદિત કરવા ચાહે છે કે સમગ્ર સાહિત્ય એક સજીવ પ્રક્રિયા છે, એક સાતત્યભરી અને ઉત્તરોત્તર ઉપચય પામતી ઘટના છે અને આ સાહિત્યિક પ્રક્રિયાને સમજવામા તુલનાત્મક ઉપક્રમ વેધક પ્રકાશ નાખે છે ખરેખર તો તુલનાત્મક અધ્યયન દ્વારા સાહિત્યકૃતિઓના રૂપનવી પાસાઓ શૈલીઓ અને સરચનાઓ વિશે ચોક્કસ સમજ વધશે એવી આશા બધાય છે અલબત્ત, તુલનાવાદની આ મહાન મહત્ત્વાકાક્ષા છે સાહિત્યની રચનાનુ હાર્દ ખુલ્લુ કરવા સામૂહિક રીતે સૌ અભ્યાસી પ્રયત્નો કરશે, તો સાહિત્યમીમાસાના જ એક આવિર્ભાવ લેખે તુલનાવાદની અનન્યતા સ્થાપિત થઈ શકશે કેમ જે, સમગ્ર સાહિત્ય જે સ્વય એક સજીવ વસ્તુ છે, તેને એક સજીવ ગતિશીલ પ્રક્રિયારૂપે, તેમ જ રચનાતત્રના સ્તરે પરસ્પરના સબધરૂપે અવગત કરી શકાય અને આ રીતની તપાસમા કોઈ એક લેખકના કૃતિના વિશ્લેષણ કરતા સમગ્ર સાહિત્યની ગતિવિધિઓનુ અવલોકન વધુ ફળપ્રદ નીવડશે કારણ કે સાહિત્યપદાર્થને જે અસ્તિત્વ છે, તે તેના અરસપરસના સબધોને લીધે જ છે

લેવિનની સિદ્ધાતચર્ચામા તુલનાવાદના જે આદર્શો પ્રતિષ્ઠિત થયા છે, અને આ ક્ષેત્રની તેમની પ્રવૃત્તિ એ કારણે જે જાતની અપેક્ષાઓ જગાડે છે તે કદાચ પૂરેપૂરી સતોષાતી નથી તો પણ 'ધ ગેટ્સ ઑફ હૉર્ન' જેવા દળદાર ગ્રથમા તેઓ ઉત્તમ પરિણામો લાવી શક્યા છે એમ પણ નોધવુ જોઈએ એક જ સાહિત્યની પરપરામા પ્રવૃત્ત રહી, એમા તુલનાવાદનુ સુદર કાર્ય તેમણે કર્યું છે ફ્રેંચ વાસ્તવવાદી નવલકથા વિશેનુ આ સૌથી સતર્પક સર્વેક્ષણ જણાશે જુદા જુદા પાચ ફ્રેંચ લેખકોનુ એમા પ્રકટ થનાર વિશિષ્ટ દૃષ્ટિનુ જે રીતે વિશ્લેષણ હાથ ધર્યું છે અને એ સર્વના જ રીતે આતરસબધો તેમણે આલેખ્યા છે, ત

કામ માત્ર તુલનાવાદી જ કરી શકે. આ પાંચ લેખકો પરત્વે લેવિને એક વિચારસૂત્ર લાગુ પાડી આપ્યું છે, અને તે એ કે 'સાહિત્ય સ્વયં એક સંસ્થા' છે. વાસ્તવવાદી નવલકથા એ બુર્ઝ્વા સમાજની અભિવ્યક્તિ છે, તેની આલોચના છે, તેની ઉપલબ્ધિ ય છે, તો વળી તેની મોન્યુમેન્ટલ ગ્લોરીઝ પણ છે. ગોલ્ડમેન અને લેવિન બંનેની વિચારણાઓમાં એ વસ્તુ ગૃહીત રહી છે કે કળાનાં સ્વરૂપોને પરિવર્તન પામતા સમાજ જોડે ક્યાંક સંબંધ રહ્યો જ છે. ભિન્ન ભિન્ન સમાજો આજે પરસ્પર નિકટ આવી રહ્યા છે, આખું ય જગત એક 'ગ્રામસંસ્થા' બની રહ્યું છે, અને એ બદલાતી વ્યવસ્થાની સાથે કળાનાં સ્વરૂપોનું જીવંત અનુસંધાન રહ્યું છે. વાસ્તવવાદી નવલકથા ખરેખર તો મુક્તરીતે, એના આગવા કેન્દ્રસ્થાનેથી, મધ્યમવર્ગીય સમાજનું પ્રતિબિંબ ઝીલવા મથે છે, અને જ્યાં સુધી એ નવલકથા સમાજના દંભો ખુલ્લા કરવા સક્રિય રહી ત્યાં સુધી સામાજિક પરિવર્તન માટેનું એ એક પરિબળ પણ બની રહી.

ઉત્તમ કોટિનું 'તુલનાવાદી સાહિત્ય' અગાઉ નિર્દેશ કર્યો છે તેમ, 'સર્વસાધારણ સાહિત્ય'માં ભળી જવાનું વલણ ધરાવે છે. આ વાત ઑરએકના ગ્રંથ 'માયૂમેસિસ' માટે વધુ લાગુ પડે છે. પ્રમાણમાં ઓછી સંખ્યાના ગ્રંથોનું, પણ અત્યંત બારીક દૃષ્ટિનું વિશ્લેષણ કરી, તેઓ એમ બતાવે છે કે પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમાં રોજિંદા જીવનની વાસ્તવિકતાઓનું અનુકરણ કંઈક કૉમિક રીતિમાં થતું હતું, જ્યારે ઉન્નતભ્રૂ રીતિ તો વિચારો અને અનુભૂતિઓના નિરૂપણ અર્થે જ સ્વીકારાતી રહી છે: બાલ્ઝાક અને સ્ટેન્ધાલની પ્રાપ્તિ એ કે, તેમના આગમન પછી જ વાસ્તવવાદમાં માનવઅસ્તિત્વના ઘેરા કરુણ અંશોનો પ્રવેશ થવા પામ્યો. અહીં નોંધવું જોઈએ કે ઑરબૅક પણ સ્પિત્ઝરની જેમ જ 'રોમેન્સ' જૂથની ભાષાઓના ઐતિહાસિક અધ્યયન પરથી સાહિત્યના અધ્યયનક્ષેત્રમાં આવ્યા અને, એટલે જ, ફ્રેંચ અગ્રણીઓમાં સાહિત્યના અધ્યયન પરત્વે જે ઐતિહાસિક અભિગમ પ્રચલિત બન્યો હતો તેથી તેઓ અળગા રહી શક્યા. યુરોપીય વાસ્તવવાદની ઐતિહાસિક રૂપરેખાથી અળગા રહી, કેટલાંક મોટિફ્સને જ ધ્યાનમાં રાખી તેમણે કામ આરંભ્યું, અને અનેક કૃતિઓના સંદર્ભે એ મોટિફ્સનો કેવોક વિનિયોગ થવા પામ્યો છે, તેની તેમણે તપાસ કરી. હકીકતમાં આવાં કોઈ મોટિફ્સ વિશુદ્ધરૂપમાં ઓળખી શકાતાં હોય તો કોઈ પણ વાસ્તવવાદી કૃતિમાં તેની ભાત પ્રત્યક્ષ કરી આપી શકાય. એક સામાન્ય નિયમ તરીકે જો આ વાત સાચી હોય તો દરેક અલગ દૃષ્ટાંતમાં ય એ લાગુ પાડી શકાય. ઑરબૅક, દેખીતી રીતે જ, અહીં સાહિત્યમીમાંસા તરફ વળી રહ્યા છે.

જો કે ઘણા અભ્યાસીઓ આવી આકાંક્ષા સેવતા નથી પણ નોર્થ્રોપ ફ્રાય એમાં વિરલ અપવાદ છે અલબત્ત, ફ્રાય પોતાને તુલનાવાદી લેખવતા નથી પણ તેમનો અધ્યયનગ્રંથ 'ઍનેટોમી ઑફ ક્રિટિસિઝમ', હકીકતમાં, ઉત્તમ કોટિનું 'તુલનાવાદી વિવેચન છે અનેકવિધ કૃતિઓની ચર્ચાવિચારણાઓમાંથી તેમણે એમાં સ્વતંત્ર રીતે નવું જ દૃષ્ટિબિંદુ વિકસાવ્યું છે

બધીય કથાસૃષ્ટિઓમાં, અદ્ભુતલોકની યાત્રાનું બીજ અનોખું જ છે, જે કદીય નિઃશેષ થવાનું નથી દાન્તેના 'કામેડિયા'માં પેરેગ્રન તરીકે એ કથાબીજનો જ વિનિયોગ થયો છે બેકેટની કૃતિ 'મોલોય' પણ આનું મળતું આવતું દૃષ્ટાન્ત છે પુનરાવર્તિત થતાં રહેતાં કથાબીજોનું અધ્યયન તેમને વ્યાપક સાહિત્ય તત્ત્વ વિચારની દિશામાં દોરી જાય છે ફ્રાયનું આ પુસ્તક, એ રીતે, સાહિત્ય સિદ્ધાંતનું અધ્યયન બની રહે છે

વાયન સી બૂથે પાશ્ચાત્ય કથાસાહિત્યમાંથી અનેક દૃષ્ટાંતો લઈ કથનકલાનું શાસ્ત્ર રચવાનો જે સમર્થ પ્રયત્ન કર્યો છે, તે પણ અહીં ઉલ્લેખ માગે છે મૂળે તો પીએચ.ડી.ની ઉપાધિ માટે તુલનાત્મક અભ્યાસ લેખે આ કામ થયેલું, તે વાત પણ સ્મરણમાં રાખવી જોઈએ

પ્રતીકવાદ જેવા આધુનિક સર્જનાત્મક ઉન્મેષોને અનુષંગે વિવેચનમાં નવી આંતર્દૃષ્ટિઓ ઊઘડી આવી છે, એમ ફ્રાયે દર્શાવેલું એનું ઉત્તમ દૃષ્ટાંત એડમંડ વિલ્સનનું 'ઍક્સલ્સ કેસલ' છે સાહિત્યક્ષેત્રમાં આંતરરાષ્ટ્રીય સ્તરે જે નવ્ય આંદોલન જાગ્યું, તેને લગતો આ એક ઉત્તમ અભ્યાસ છે મારિયો પ્રાઝનું 'ધ રોમેન્ટિક ઍગની' પણ, તુલનાવાદનો કોઈ દાવો કર્યા વિનાય આ ક્ષેત્રમાં નોંધપાત્ર અર્પણ બની રહે છે અંગ્રેજી, ફ્રેંચ અને ઇટાલિયન—એમ ત્રણ ભાષાની કૃતિઓ અહીં ચર્ચાઈ છે જાતીય વ્યવહારના અમાનુષી આવેગો, કરાલભીષણ તત્ત્વોની ઉત્કટ અનુભૂતિઓ અને અપરાધજન્ય વિકૃત લાગણીઓના નિરૂપણની જે ભાત એ ત્રણ ભાષાની કૃતિઓમાં જોવા મળી, તેનું માર્મિક અવલોકન અધ્યયન એમાં થયું છે વળી, તુલનાવાદનું એક પ્રબળ વલણ તે વિચારસરણીઓના ઇતિહાસ તરફ ઝૂકવાનું છે, તે વસ્તુ અહીં સ્પષ્ટ જોઈ શકાશે પાલ હેઝાર્ડનો ગ્રંથ 'ધ યુરોપિયન માઈન્ડ' પણ આ જાતનું બીજું સરસ દૃષ્ટાંત છે અંગ્રેજ અને અમેરિકન તુલનાવાદીઓ કરતાં યુરોપખંડના તુલનાવાદીઓમાં આ જાતનું વલણ વ્યાપક રીતે જોવા મળશે

પ્રાઝ અને હેઝાર્ડ જેવા સંવેદનશીલ વિદ્વાનો દ્વારા આવી રીતે વિચાર સરણીઓના ઇતિહાસની જે તપાસ ચાલી છે, તે અભ્યાસવિષયના લેખકોની સમસ્ત

'પેઢી'ને કે 'હિન્નચાલ'ને તેના આંતરકેન્દ્રમાંથી પ્રકાશિત કરી આપે છે. પ્રાઝે એ વાત પર આપણું ધ્યાન ખેંચ્યું કે ઓગણીસમી સદીનું ઘણુંએક (યુરોપીય) સાહિત્ય 'સેડોમેસોચિઝમ'થી પ્રેરાયેલું છે, સાહિત્યના અધ્યયનમાં આવાં સંશોધનો ઘણાં દ્યોતક નીવડે છે, અલબત્ત; પણ વિવેચનની દષ્ટિએ એનું ઝાઝું મૂલ્ય થઈ શકે નહિ, તે ય સાચું.

છતાં સાહિત્યના અધ્યયનનું એક ક્ષેત્ર જ એવું છે, જ્યાં તુલનાવાદી અધ્યયન અને વિચારસરણીઓના ઈતિહાસની ખોજ – બંને એકબીજાને અતિક્રમી જાય છે અને એ ક્ષેત્ર છે 'ટ્રેજિક' અને 'કૉમિક' અંશોનું વ્યાપક તત્ત્વદર્શન. જોકે કૉમિક અંશના આવિર્ભાવે ટ્રેજિકના જેટલું ધ્યાન ખેંચ્યું જણાતું નથી. છતાંયે કૉમિકમાં ટ્રેજિકની ગંભીરતાનું અનુસંધાન રહ્યું છે, એ જાતનું અધ્યયન પણ થયું છે. જે. સી. સ્ટાયૂનનું 'ધ ડાર્ક કૉમેડી' (૧૯૬૨) અને વૉલ્ટર કેરનું 'ટ્રેજેડી એન્ડ કૉમેડી' (૧૯૬૭) આ જાતનાં દષ્ટાંતો છે અલબત્ત, ટ્રેજિક વિશેનાં અધ્યયનો, હવે એને એક સાહિત્યપ્રકાર કરતાંયે વધુ તો સાંપ્રત સંપ્રજ્ઞતાના અંશ રૂપે જ નિહાળે છે. મરે ક્રિગરનું 'ધ ટ્રેજિક વિઝન' (૧૯૬૧), રેમંડ વિલિયમ્સનું 'મોડર્ન ટ્રેજેડી' (૧૯૬૬) અને જ્યૉર્જ સ્ટાયૂનરનું 'ડેથ ઑફ ટ્રેજેડી' (૧૯૬૧) એ પુસ્તકો આ વલણનાં દ્યોતક છે. આ જાતનાં અધ્યયનો, અલબત્ત, ઓછેવત્તે અંશે, તુલનાવાદની જ કોઈને કોઈ પદ્ધતિનો વિનિયોગ કરે છે. પણ લક્ષ્યસિદ્ધિમાં તે તુલનાવાદથી આગળ નીકળી જાય છે. સાહિત્યવિવેચનના ક્ષેત્રની બહાર રાજ્યશાસ્ત્રીય સાંસ્કૃતિક કે અસ્તિત્વપરક તત્ત્વદર્શનના ક્ષેત્રમાં તે ગતિ કરી રહે છે.

'શુદ્ધ' તુલનાવાદી સાહિત્યનાં દષ્ટાંતો પણ અહીં નોંધીશું. જો કે આ ક્ષેત્રનાં તે ઉત્તમ કોટિનાં અધ્યયનો છે, એમ અહીં અભિપ્રેત નથી. પણ સારાં દષ્ટાંતો તો જરૂર કહી શકાય. ડબ્લ્યૂ. બી. સ્ટાન્ફર્ડના ગ્રંથ 'ધ યુલિસિસ થિમ' (૧૯૫૪)ને અહીં તરત ઉલ્લેખી શકાય. હોમરથી માંડી જોય્યસ સુધીમાં યુલિસિસનો થિમ જે રીતે નવા નવા રૂપે આલેખાતો રહ્યો છે, તેનું એમાં આલેખન કરવામાં આવ્યું છે. સ્ટાનફર્ડના મતે યુલિસિસનું પાત્ર રૂપાંતર ક્ષમતા ધરાવે છે. એ વીરપુરુષ ક્યારેક લેખક પર પોતાનું વ્યક્તિત્વ છાઈ દે છે. ક્યારેક લેખક એ પાત્રને પોતાની ભાવનાને અનુરૂપ ઢાળવા ચાહે છે. જો કે આ પૌરાણિક પાત્ર અને લેખક વચ્ચે પ્રાણશક્તિનું આદાનપ્રદાન કરવાની આંતરક્ષમતા યુલિસિસમાં ક્યાંથી, કેવી રીતે, આવી તે વિશે પોતે કોઈ નિર્ણય કરી શક્યા નથી, એમ સ્ટેન્ફર્ડ કહે છે, પણ યુંગની આર્કિટાઈપ્સની વિચારણા એમાં સહાયક બની શકે, એમ તેઓ

ધારે છે ખરેખર આ દિશામા તેમણે આગળ વિચાર વિકસાવ્યો હોત તો સભાવત ઘણી રસપ્રદ ચર્ચા પ્રાપ્ત થઈ શકી હોત

જ્હોન હોલાવેના ગ્રથ 'ધ વાયૂડનિગ હોરાયૂઝન ઈન ઇગ્લિશ વર્સ' (૧૯૬૬)મા જુદો જ વિષય સ્પર્શાયો છે કવિતાની આકૃતિમાં – રચનાગત ભાતોમા – બહારની અસરો અને સ્થાનિક પરપરાઓ વચ્ચેના સપર્કો વારવાર કેવા ફળદાયી પરિણામો લાવે છે, તેની સરસ ચર્ચા અહી થઈ છે એમા હોલાવેએ તુલનાવાદી ઉપક્રમ સ્વીકાર્યો છે આ રીતે કાવ્યની ગતિનુ સર્વસામાન્ય તત્ત્વ પકડવામા, અને અમુક સમયગાળા પર તેની પ્રભાવકતા અવલોકવામા તેમનો મુખ્ય રસ રહ્યો છે લિયોન એડેલના ગ્રથ 'ધ મોડર્ન સાયકોલોજિકલ નોવેલ' (૧૯૬૪)મા એટ મીલેસાદો પણ પાયાનો મુદ્દો સ્પર્શાયો છે. નવલકથાક્ષેત્રે ઓગણીસમી સદીએ બાહ્ય જગતની ખોજ કરી, આધુનિક નવલકથાઓ ચેતનાના અતર્લોકની ખોજ કરી મૉરિસ બિબેએ 'આયૂવરી ટાવર્સ ઍન્ડ સેક્રેડ ફાઉન્ટ્સ' (૧૯૬૪)મા કળાકારની આત્મલક્ષી છબીઓ ઝીલતી વિશિષ્ટ પ્રકારની નવલકથાઓનુ અધ્યયન રજૂ કર્યું છે એ કથાઓમા એના સર્જકોના આત્મલક્ષી છબીચિત્રણોને અવલબીને કળાકારોની પ્રકૃતિ, સર્જનની પ્રક્રિયા અને સમાજ અને કળાકારના સબધો જેવા મુદ્દાઓ લઈને એ અધ્યયન થયુ છે તુલનાત્મક અધ્યયન એમા પૂર્ણાશે નહિ તો ય અશત સફળતા પ્રાપ્ત કરે છે એમ કહેવુ જોઈએ

૪

તુલનાવાદીની ગતિ આમ જુઓ તો, બધાય વિષયોમા, છતા તજ્જ્ઞતા એકેય વિષયમા નહિ, એ જાતના તેના પર કેટલીક વાર આક્ષેપ કરવામા આવ્યા છે એનો સંગીન ઉત્તર, અલબત્ત તુલનાવાદી જરૂર આપી શકશે સાહિત્ય જગતમાં ફરી ફરી પ્રગટતી રહેતી સરચનાઓની તપાસ એ જ તો તેનો વિષય છે તુલનાવાદી સાહિત્ય હમણાં સુધી તો ઘણી રીતે ફેલાઈ ગયેલું, લોકશાહી ઢબે વિકસતું અને અનિશ્ચિત સરહદોવાળુ ક્ષેત્ર રહ્યુ છે, બલકે તેનો અભિગમ પણ કદાચ અણઘડ રહ્યો હોવાનુ લાગશે, પણ હવે એ ક્ષેત્ર સરચનાવાદી ભાષાવિજ્ઞાનના માર્ગે આગળ વધી શકે એમ છે એ રીતે સાહિત્યમા ફરી ફરી ગોઠવાતી રચનાગત તરાહોની ઓળખ કરવામા તે પોતાનુ પૂરુ લક્ષ્ય રોકશે રૂઢ સાહિત્ય પ્રકારોની ઓળખથી એ જુદી જ વસ્તુ છે જેમ કે, ટ્રેજેડીને મૂળભૂત રીતે 'અતર્વર્તી ચકરાવા લેતા સ્પાઇરલ' રૂપે જોઈ શકાય, અને એ રીતે કૉમેડીને સાતત્યપૂર્વકની પણ મોજાની જેમ આદોલિત સીધી રેખારૂપે જોઈ શકાય

માનવજાતિની પોતાના અનુભવોને ઘટાવવાની શક્તિ અમુક રીતે સંરચનાત્મક રૂપની હોઈ શકે. અને તેના સર્વ કલ્પનાત્મક પ્રાદુર્ભાવો પણ અમુક નિયત સંખ્યાની મૂળભૂત રીતિઓમાં ઢાળી શકાય, એવી સંભાવના ય ખરી. કદાચ, 'ટ્રેજિક એસ્થેટિક' જેવી કેટલીક વિશેષ સૌંદર્યપ્રેરક ઘટનાઓનો અલગ પાડીને વિચાર કરી શકાય. અને એને અનુલક્ષીને કેટલીક નવલકથાઓ, નાટકો અને કાવ્યોનું વર્ગીકરણ પણ કરી શકાય રૂઢ સાહિત્યસ્વરૂપોની અલગ કોટિનો ખ્યાલ હવે એ રીતે અપ્રસ્તુત બની જશે. કથામૂલક સાહિત્યમાં અમુક રૂઢ ઢાંચાઢાળ પરિસ્થિતિઓનું ફરી ફરીને સંયોજન થતું રહેલું જ છે. વામનજીના દેશમાં વિરાટકાયનો પ્રવાસ, એ જાણીતું ઘટક છે. એ જ રીતે 'પતિત નારી'ઓનો થિમ પણ વ્યાપક છે. આવી ઘટનાઓનું જોકે કેટલીક વાર સમાજશાસ્ત્રીય સ્પષ્ટીકરણ પણ સંભવે છે, પણ એ પૈકી અનેક ઘટનાઓ સાહિત્યસૃષ્ટિમાં સાતત્ય-પૂર્વક દેખા દે છે.

તુલનાવાદી અધ્યયન આમ અનિવાર્યતયા તુલનાત્મક સાહિત્યમીમાંસા તરફ દોરી જશે. એમાં સાહિત્યકૃતિના સંરચનાનો તેના એક અનિવાર્ય ઘટક લેખે વિચાર કરવાનો ઉપક્રમ હશે. આવી મૂળભૂત રચનાગત તરાહ જ્યાં પણ જોવા મળે, તેની ખોજમાં તુલનાવાદી રોકાયો હશે.

તો, મૂળ પ્રશ્ન આ છે : તુલનાત્મક સાહિત્ય ખરેખર શું કરી શકે, અને તે શું ન કરી શકે? આ પ્રશ્નના પૂર્વાર્ધનો પહેલાં ઉત્તર આપીશ, તે પછી ઉત્તરાર્ધનો.

સાહિત્યજગતની અનેક ઘટનાઓના સ્પષ્ટ રૂપના અને સભાનતાપૂર્વકના અધ્યયન દ્વારા, તુલનાવાદી ઉપક્રમ, એ વિશે ચોક્કસપણે કેટલીક બાબતો પર વેધક પ્રકાશ પાડી શકે; જેમકે, બે વિશ્વયુદ્ધો વચ્ચેના ગાળામાં ફ્રેંચ કથાસાહિત્ય પર અમેરિકન કથાસાહિત્યનો કેવો પ્રભાવ પડ્યો, અથવા બોહેમિયનજૂથની કોસ્મોપોલિટન સંસ્કારિતાનું હાર્દ શી રીતે બંધાયું, જેવી અનેક સાંસ્કૃતિક વિનિ-મયોની ઘટનાઓ તે તપાસી શકે. એ રીતે અલગ અલગ લેખકો વચ્ચે પરસ્પર કેવું આદાનપ્રદાન થયું, એ પણ તપાસનો વિષય ખરો. એમાં એકનો બીજા પરના પ્રભાવનો મુદ્દો આવી જાય, પણ આદાનપ્રદાનમાં એથી વિશેષ અભિપ્રેત છે. અનુવાદો પણ લક્ષમાં લઈ શકાય. રસરુચિ અને સંસ્કારિતાની ખિલવણીમાં આવા અનુવાદોનો ય ફાળો ખરો જ. એમાં જે અનુવાદો અનુવાદકની કે વાચકવર્ગની રુચિદૃષ્ટિને અનુરૂપ નવસંસ્કરણ પામ્યા હોય કે વિકૃત થયા હોય તેની તપાસ

વધુ રસપ્રદ બની રહે એમ બને આજે તો અનુવાદક મૂળ કૃતિના તાત્પર્યને શક્ય તેટલી વફાદારીથી પોતાની ભાષામા ઉતારવા મથે છે, અને પોતાની ભાષાની આતરક્ષમતા વધે તે દિશાનો તેનો પ્રયત્ન હોય છે, પણ તુલનાવાદીને અગાઉના નવસસ્કરણ પામેલા કે વિકૃત રૂપે રજૂ થયેલા અનુવાદોમા વધુ રસ પડવાનો મૂળ પાઠને અનુવાદકે જે રીતે મઠાર્યો હોય કે બદલ્યો હોય, તેમાથી તેને મુદ્દાઓ મળી રહે એમ છે

[તુલનાવાદી માટે ચોથુ રસનુ ક્ષેત્ર તે સાહિત્ય અને અન્ય લલિતકળાઓ વચ્ચેની ક્રિયાપ્રતિક્રિયાઓની તપાસનુ છે] કોઈ એક પ્રકારની કળાની બીજી કળા પર કેવી અસર થઈ, તે મુદ્દો એમા આવી જશે પુર્સિં જેવા ચિત્રકારે યુરોપીય સસ્કૃતિના થિમમા નવા અર્થઘટનો કરીને ત્યાની પ્રજાના લાગણીતત્રમા કેવુ સૂક્ષ્મ રૂપાતર સાધ્યુ, તે પનોવ્સ્કીએ સરસ રીતે બતાવ્યુ છે આવુ બીજુ સમાતર દૃષ્ટાત પણ ઉલ્લેખનીય છે સ્વિફ્ હોમીયર જેવો કાર્ટુનિસ્ટ અને સેટાયર લેખક સ્વિફ્ટ–એ બનેએ પોતપોતાની રચનાઓમા સમાન રૂપની જે પ્રયુક્તિઓ યાજી છે, તે વિશે ગૉરિબુચે આપણુ સારી રીતે ધ્યાન ખેચ્યુ છે [રોબ ગ્રિયે જેવા નવલકથાકારે વળી પોતાની એક નવલકથાના વસ્તુસયોજનમા ફિલ્મની ટેકનિકનો કેવો વિનિયોગ કર્યો છે,] તે કેલ્વિન એતન્સે સરસ રીતે દર્શાવ્યુ છે આમ એક કળાની રૂઢ યુક્તિઓને બીજી કળા કેવી રીતે ખપમા લે છે, તે પણ અભ્યાસ-વિષય બને છે, જુદી જુદી કળાઓ ખરેખર તો પરસ્પરને અસર કરતી રહી જ છે, તેના બીજા દૃષ્ટાતો ય નોંધી શકાય જેમ કે, દાન્તેમાથી પ્રેરણા લઈને લિઝ્ટે પોતાની સૂરસૃષ્ટિ રચી, વાલેરી અને માલાર્મે કવિતા અને નૃત્યના આતર સામ્યથી આકર્ષાયા હતા, બેકેટના ગોદો પાછળ લૉરેલ અને હાર્ડીની પ્રેરણા હતી, વગેરે

સાહિત્ય અને વિચારસરણીઓનો સબધ એ તુલનાવાદી માટે પાચમુ ક્ષેત્ર છે આ ખાસુ જાણીતુ અધ્યયનક્ષેત્ર છે ફ્રેચ સાહિત્ય પર માર્ક્સવાદી તેમ અસ્તિત્વવાદી વિચારસરણીઓની કેવી અસર પડી છે તે વિશે ગોલ્ડમન તપાસ કરવા પ્રેરાયા છે એ જ રીતે, બેકેટના દર્શનમા કાર્ટેઝિયન ફિલસૂફીના બીજ રહ્યા છે, એ જાતનુ સશોધન હ્યુજ કેનેટે હાથ ધર્યુ છે

આમ, ભિન્ન ભિન્ન સાહિત્યિક ઘટનાઓના અધ્યયન દ્વારા એ વિશેની કેટલીક બાબતો પર જરૂર પ્રકાશ પાડી શકાય સર્જનપ્રક્રિયાના અમુક પાસાઓ પર, ખાસ કરીને કળાકૃતિનો ઉદ્‌ભવ અને અન્ય કળાઓના સસર્ગમા થતા

ફલીકરણને લીધે જન્મતાં નવાં પાસાંઓ પર, એ વેધક પ્રકાશ પાડી શકે. વ્યોલ્ફી જેવા અભ્યાસીએ એમ બતાવવા પ્રયત્ન કર્યો છે કે, દરેક ચિત્રકૃતિ પોતે પ્રકૃતિના (કે બાહ્ય જગતના) જે કોઈ પદાર્થ કે દ્રવ્યને આલેખવા ચાહે છે, તે મૂળ વસ્તુ કરતાં અગાઉ નિર્માણ થઈ ચૂકેલાં ચિત્રોથી વધુ પ્રભાવિત થતી હોય છે. આ વાત સાહિત્યનિર્માણની બાબતમાં ય લાગુ પાડી શકાય. કેવળ શૂન્યમાંથી કશું જ અસ્તિત્વમાં આવતું નથી. પુસ્તકોરૂપે જે કંઈ જન્મી ચૂકયું છે, તેમાંથી જ નવું પુસ્તક આકાર લેતું હોય છે. એટલે આવા વિશાળ પુસ્તકસમુદાયની વચ્ચે જઈ, પોતાને જેમાં રસ હોય તેવા સર્જક કે સર્જકો કે હિલચાલને અનુલક્ષીને તે પોતાની પ્રવૃત્તિ શરૂ કરશે.

બીજી વાત. સાહિત્ય સ્વયં એક સંસ્થા છે, એ દૃષ્ટિ તુલનાવાદી અધ્યયન તેના પર પ્રકાશ પાડશે. જો કે દરેક સાહિત્યકૃતિ એ માનવજાતિ (race), સાંસ્કૃતિક પરિવેશ (milieu), અને વર્તમાન પ્રસંગ (moment),–એ ત્રણનું અનિવાર્ય પરિણામ છે એવી ટેઇનની જે વિચારણા છે, તે અર્થમાં એ સંસ્થા નથી. પણ સાહિત્યનું વિશ્વ પોતાની આગવી સત્તાની રૂએ એક સંસ્થા છે એમ સમજવાનું છે કેમ કે, એક સંસ્થા લેખે એને એની આગવી રીતિઓ અને પ્રણાલિકાઓ છે, અને અમુક અંશે એ એના વિશિષ્ટ સામાજિક સંયોગોથી મુક્ત રીતે એ વિકસિત હોય છે.

ત્રીજી વાત તુલનાત્મક પદ્ધતિ દ્વારા સાહિત્યને એક સાર્વત્રિક (universal) ઘટના રૂપે સમજાવી શકાય. જેમ કે, મહાકાવ્યના સર્જક તરીકે મિલ્ટનને એક ચોક્કસ પરંપરામાં કામ કરનારા અનેક સર્જકોની વચ્ચે મૂકીને ઓળખાવી શકાય. નક્કર ઐતિહાસિક સંયોગોને બાજુએ રાખીને, વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્યમાં, જે કોઈ આગવી ભાત એમાં જોવા મળે તેનો વિચાર તે કરશે. જેમ કે, એલિઝાબેથન યુગનાં અને ચીનનાં પ્રશિષ્ટ નાટકોની ટેકનિકોનો અભ્યાસ એ રીતે ફળદાયી નીવડી શકે. બેકેટના ટ્રેમ્પસ જે રીતે ગોદોની પ્રતીક્ષા કરે છે, અને બાલ્ઝાકની કથામાં શાહુકારનું પાત્ર ય તેના ગોદોની રાહ જૂએ છે !–જો કે, બેકેટ પર બાલ્ઝાકનો પ્રભાવ નથી; તો પણ, આ ઘટનાઓ બદલાતા પરિપ્રેક્ષ્યમાં જુદી જુદી રીતે ઘટાવી શકાય.

આ બધી તો તુલનાવાદી શું શું કરી શકે તેની વાત થઈ. પણ એની મર્યાદાઓ ખરી કે નહિ ? એનો ઉત્તર...તુલનાવાદી અધ્યયન સામાન્ય રીતે એ જ્યાં અનુવાદો અને તેના મૂળ પાઠોની તપાસ કરે ત્યાં જ કૃતિની ઝીણી ઝીણી

વિગતોનુ અવલોકન કરે, ત્યા એ એને માટે અનિવાર્ય જ બની જાય છે, પણ બીજી રીતના અભ્યાસોમા પાઠની એટલી બારીક તપાસમા એ રોકાતુ નથી મળભૂત રીતે, તુલનાત્મક અધ્યયન એ બહિર્લક્ષી પ્રવૃત્તિ છે તુલનાવાદીને, કેવળ તુલનાવાદી તરીકે કૃતિના ગહન રહસ્યબિંદુ સુધી ઊડા ઊતરવાને અવકાશ રહેતો નથી આ વિદ્યાશાખા વળી વિચારસરણીઓના ઈતિહાસને પણ ઠીક ઠીક અતિક્રમી રહે છે સાહિત્યક્ષેત્રના આદોલનો અને વહેણોમાય તુલનાવાદીને ઘણો રસ રહ્યો છે, પણ દરેક વિશિષ્ટ કૃતિના સદર્ભે વિચારીએ તો એ બાહ્ય પરિમાણ જ ગણાય સાહિત્યની રચનાપ્રક્રિયાની જે અનન્યતા છે તેની એ સાવ ઉપેક્ષા કરતુ નથી, પણ દરેક કૃતિને અમુક સાસ્કૃતિક સદર્ભમા મૂકીને જ એ જુએ છે વત્તેઓછે અશે એ સદર્ભ આતરરાષ્ટ્રીય સ્વરૂપનો સભવે છે પણ વિચારલક્ષી કે સમાજશાસ્ત્રીય નહિ, હમેશ એ સૌંદર્યલક્ષી અભિગમ હશે જોકે સાહિત્યકૃતિ વિશે અમુક નિશ્ચિત હકીકતોની સ્થાપના કરવાને તેની 'જિનેસિસ'ના પણ અમુક મૂલ્યવત્તા ખરી પણ આરભકાળમા તાર્કિક વિધેયવાદે તુલનાવાદીઓને કઈક ગેરરસ્તે દોર્યા હતા એ તબક્કે તેઓ વ્યક્તિઓ અને ઘટનાઓ વિશે નર્યો સમયક્રમ, તેની સહોપસ્થિતિ, કે સમયની ગતિરેખા માત્રથી વિચારવા પ્રેરાયા હતા જો કે સમયના ક્રમની અવગણના વધુ ન થવી જોઈએ પણ એ સાથે એનાથી વધુ પડતા દોરવાઈ પણ ન જવુ જોઈએ કેમ કે, દૂરના લાગતા સ્થળકાળમા યે જે ધ્યાનપાત્ર સમાનતાઓ (અને તફાવતો) જોવા મળી હોય તે તરફ દુર્લક્ષ થવાની સભાવના છે બીજા શબ્દોમા, તુલનાત્મક સાહિત્યની મુખ્ય નિસ્બત તે કઈ ઐતિહાસિક સમયરેખા પર આવતી ઘટનાઓ નહિ, પણ તેની પુનરાવર્તિત થતી આવતી સરચનાત્મક ઘટનાઓની છે ભિન્ન ભિન્ન સ્થાનોમા જેના મૂળ રહ્યા હોય, તેવી સાહિત્યિક ઘટનાઓમા આવી રચનાગત ભાત પર જ તુલનાવાદીનુ મુખ્ય ધ્યાન ઠરેલુ છે બદલાતા રહેતા સયોગોમા ય એ એક સર્વસાધારણ, ટકાઉ અને સમયે સમયે ફરીથી પ્રગટતુ તત્ત્વ છે

સારાશ 'તુલનાત્મક સાહિત્ય' એ સાહિત્ય અધ્યયનની જ એક શાખા છે કોઈ પણ સ્થળકાળના સદર્ભે જોવા મળતા અપારવિધ સાહિત્યિક આવિર્ભાવોના અતર્ગત મૂળભૂત સરચનાઓની જે ભાતો પડી છે, તેની તે તપાસ કરવા ચાહે છે તાત્પર્ય કે વિશિષ્ટ રૂપની એવી સાહિત્યિક ઘટનાઓમા જે કઈ સાર્વત્રિક તત્ત્વ છે, તેની જોડે તેની નિસ્બત રહી છે આ દૃષ્ટિએ કેવળ સૈદ્ધાતિક સ્તરે તો સશોધન માટે અનત ક્ષેત્ર છે સર્વભાષાના સાહિત્યોના પરસ્પરના તેમ જ અન્ય કળાસ્વરૂપો જોડેના આતરસબધોનુ અધ્યયન તેનુ મુખ્ય કાર્યક્ષેત્ર છે 'રગરેખાઓ

અને આકૃતિઓને પણ એના આગવા સાંસ્કૃતિક સંદર્ભમાં જ અર્થ પ્રાપ્ત થાય છે' — એમ એક અભ્યાસીએ કહ્યું છે, અને એ વાત લક્ષમાં રાખવા જેવી છે. કલાકૃતિ તરીકે ઓળખાવાતો પદાર્થ અત્યંત સંકુલ બહુપાર્શ્વી, અને સ્ફટિક ઘન સંભવે છે. એને એના બાહ્ય સંદર્ભ સાથે અનેકસ્તરીય સંબંધો રહ્યા હોય છે. તુલનાવાદી આ વિશે ખોજ ચલાવે છે કળાપદાર્થના કોઈ ને કોઈ પાસાપર વેધક પ્રકાશ પાડવાનો તેનો અંતિમ હેતુ છે, એ રીતે સાહિત્યાવેવેચનમાં તે એક નવું પરિમાણ રચી આપે છે. એક બાજુ નર્યો આકારવાદ, અને બીજી બાજુ નર્યો ઐતિહાસિકતાવાદ—એ બે વચ્ચેનો માર્ગ તે સ્વીકારે છે. એલિયટે કહ્યું છે: 'તુલના અને વિશ્લેષણ એ વિવેચકનાં મુખ્ય ઓજારો છે.' તો આપણે જ્યારે કૃતિના વિશ્લેષણનો મહિમા કરવામાં રાચીએ છીએ ત્યારે, તુલનાપ્રવૃત્તિની ઉપેક્ષા ન કરી બેસીએ એમ પણ જોવું જોઈએ.

*

નાટ્યવિવેચનની સાચી દિશામાં*

સુમન શાહ

ડૉ કૃષ્ણકાન્ત કડકિયાના લખાણોને ગમ્ભીર નહિ લેખતા સૌને તેમનું આ 'રૂપિત' પુસ્તક સરાસર આકર્ષી શકે એમ છે નાટકને નાટકના રૂપમાં ઊભેલું જોવાની તેમની મૂળ ઝંખનામાંથી આ સમીક્ષા ઉદ્ભવી છે નાટ્યલેખનને ચરિતાર્થ કરે છે નાટ્યકાર્ય તેના કલાત્મક આકલનને ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય કરી મૂકે છે તદનુષંગી એનું સ્વરૂપવિધાન સામાન્યપણે આપણે ત્યાં સ્ક્રીપ્ટ લખાય છપાય, મંચ પર ભજવાય તેને નાટક થયું ગણવામાં આવે છે ભજવણીને તત્ત્વ અને સ્વરૂપની એવડી ભૂમિકાએથી જોનારું વિવેચન ગુજરાતમાં લગભગ નથી એવા સંજોગોમાં નાટ્યકાર્યને કેન્દ્રમાં રાખી કૃષ્ણકાન્તે કરેલી આ ચર્ચા આવકાર્ય છે અહીં નાટ્યવિવેચનની એક સાચી દિશા ખૂલે છે

લખાયેલું નાટક—નાટ્યલેખ—એક સમયનાઉ વસ્તુ છે એવું આપણે ત્યાં સ્વીકારતા ઘણાને જોર પડે, પશ્ચિમમાં તો સ્ક્રીપ્ટને 'રેસીપી' ગણવાથી માંડીને 'માત્ર સ્પ્રિંગ બોર્ડ' ગણી યથેચ્છ કલાવિહારમાં પરિણમનારી ઘટનાઓ ઘણી છે, આજનું નાટક, માત્ર તો દિગ્દર્શકનું ગણાયું છે કૃષ્ણકાન્તની સમીક્ષા આ નૂતન દિશામાં પ્રસરે છે એમાં એમની સૂઝસૂઝ નિષ્ઠા અને નિસબત વરતી શકાય એવી આ પુસ્તકની ગુણવત્તા છે તેમનું કહેવું એમ છે કે ગમે તે સમયનું કે શૈલીનું નાટક ભલેને હોય નાટ્યલેખમાં નાટ્યકારે પ્રેક્ષકો સહિતના અન્ય વિધાયકોને પૂરતી તક આપતી જોગવાઈ નટ્યમ્ દિગ્દર્શક તેમ જ અન્ય કસબીઓ મૂળના સર્જનાત્મક અર્થને પ્રસ્ફુટિત કરી શકે તેવી જોગવાઈઓ નાટ્યલેખકે ન રાખી હોય તો નાટકનું સફળ પ્રત્યાયન એક અશક્યતા બની જાય છે આ વાતનો સ્વીકાર લગભગ બધા જ નોંધપાત્ર નાટ્યસર્જકોએ કર્યો છે એમ કહીને આ રીતે કૃષ્ણકાન્તે અહીં સૂમ મેના ગુર્જરી, મેયનું નાક, અજય ગૌરીશિખર, સરનામા વગરનો મોત મેતુ ચોરસ ઈંડા અને ગોળ કમરો ફક્ત આખમાં

* રૂપિત : લે ડૉ કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા સ્વ પ્રકાશન, મૂલ્ય બાવીસ રૂપિયા પૃ ૪૪ + ૧૨૪, પ્રથમ આવૃત્તિ, ૧૯૮૨

આકાશ, જૂના જોડા, મહાભિનિષ્ક્રમણ, ઝેરવું, મનનાં ભૂત વગેરે કૃતિઓની બરાબરની નુકતેચીની કરી છે; તેમની સફળતા – નિષ્ફળતાનું પોતાની આ આગવી ભૂમિકાએ વિવરણ કર્યું છે, દિગ્દર્શન પણ કર્યું છે. આપણી પાસે સાહિત્યિક ગણાતાં કે પ્રશિષ્ટ લેખાતાં 'રાઈનો પર્વત' આદિ નાટકો છે; જૂની–નવી રંગભૂમિનાં કે તેમનાં પ્રભાવ હેઠળનાં નાટકો છે: કહેવાતાં એબ્સર્ડ છે; લીલાનાટ્યો પણ છે; તો પ્રવર્તમાન વ્યવસાયી રંગભૂમિની કહેવાતી રૂપાન્તરિત સફળતાઓ પણ છે. એ બધાંમાં જ્યારે જ્યારે પેલી તક નાટ્યલેખનનું એક બંધારણીય પરિબળ બની છે ત્યારે ત્યારે કલાપરક સફળતાઓ મળી છે- નાટ્યપરંપરાનો વિકાસ થયો છે.

કૃષ્ણકાન્તની ચર્ચાનું ફલિત એ છે કે નાટ્યલેખ નાટ્યકર્મને અધીન વસ્તુ છે. તેમાં પરિવર્તનો, ઉમેરણોને અવકાશ છે. છતાં કહેવું ઘટે કે શબ્દનું દશ્યરૂપ જડએસલાક ન હોઈ શકે, ઓછું કે ઊણું ન હોઈ શકે, તિર્યક્ ન હોઈ શકે તેમ તે નિત્ય અને અવિકારી પણ ન જ હોઈ શકે. એક જ નાટ્યલેખના ભિન્ન ભિન્ન રંગભૂમિ – અવતારો હોઈ શકે. અને જો આ બહુ – સંભવોભરી શક્યતા સ્વીકારીએ, તો એમ કહેવું પડશે કે એમાં પણ જોખમ છે.

નાટ્યકાર ઉપરાન્તના અન્ય વિધાયકોના મહિમા કેટલો કરવો; નાટ્યકારનું નહિ પણ નાટક દિગ્દર્શકનું હોય એ ખરું પણ કેટલું –? વગેરે બીજા અંતિમે પહોંચીને પણ પ્રશ્નને વિચારવો રહે છે. કસબીઓનું નૈપુણ્ય ઘણીવાર ઠાલું અને નિષ્પ્રાણ હોય છે, અર્થઘટનકારી નહિ પણ અનર્થઘટનકારી હોય છે એ યાદ રાખીએ, તો પૂછવું પડે કે અભિનેતાઓ, દિગ્દર્શકો, કસબીઓ વગેરે અન્ય વિધાયકો ય આપણે ત્યાં બરાબર છે ખરા ? એમનું સ્વરૂપ કેવુંક છે ? આપણા પ્રેક્ષકોની વ્યક્તિગત તેમ જ એક પ્રજા તરીકેની રુચિ શી છે ? નાટ્યવિવેચકે એ જોવાનું છે, કે નાટ્યકાર અન્ય વિધાયકોનો સહાયક છે, તો એના પ્રત્યે અન્ય વિધાયકોની ભૂમિકા શી છે ? એઓ પણ એને સહાયક નથી ?

આખો વિષય કલાકાર સમૂહની સહસર્જકતાના એક નર્યા સંવાદી વિનિમયનો છે અને માટે તો નાટકની સફળતાનો હક્કદાર કદી કોઈ એક હોતો નથી નિષ્ફળતા ગમે તેની બતાવી શકાય છે એ હકીકત પણ આ સંવાદના હાર્દને જ સૂચવે છે. કૃષ્ણકાન્ત ક્યારેક એમના કોઈ બીજા પુરુષાર્થ વડે, બીજા અંતિમે જઈ, આ સંવાદને વિશે સ્થિર થતી વિચારધારા રજૂ કરશે એમ ઇચ્છીએ. હાલ તો એમણે

આપણી સર્વસાધારણ નાટ્યરંગિકતાના મૂળે આગળથી ચાલી છે. એક ઇંટ ઉપાડીએ તો નીચેથી સફેદ કીડીનો એક આખો ઈંડાકો જડી આવશે.

'કપિલ'માં કોઈ સિદ્ધાન્તચર્ચા નથી અને આવશ્યક રંગભાષા ઉપજાવવાનો લાક્ષણિક પ્રયાસ છે એ નોંધવું રહ્યું. લેખકે અનેક મોટા આપવા જોઈતા હતા અને પરિભાષાની અંગ્રેજી પર્યાયોવાળી સૂચિથી શાસ્ત્રીયતા પૂરી કરવી જોઈતી હતી. શિવકુમાર જોશી, ઊર્મિલા ભટ્ટ અને હસમુખ બારાડી એમ આ ત્રણ સમર્થોના ટેકા વિના પણ 'કપિલ' ઊભું રહી શકે એવું છે. છતાં એમ કહી શકાય કે સમસામયિક સાહિત્યિક વિવેચનના પ્રભાવથી આ નાટ્યવિદોની હૂંફ એમને બચાવશે.

(તા. ૨૫ એપ્રિલ ૧૯૮૩)

માર્કસવાદી સાહિત્યમીમાંસા : કેટલાક વાંધા

સુમન શાહ

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદના ઉપક્રમે, અમદાવાદમાં, જુલાઈની ૧૬ અને ૧૭ તારીખોએ, માર્કસવાદી તરીકે ઓળખાતી સાહિત્યમીમાંસા વિશે એક નોંધપાત્ર પરિસંવાદ થઈ ગયો. વક્તાઓમાં માર્ક્સના સીધા અભ્યાસી હતા એક માત્ર ડૉ. ભીખુભાઈ પારેખ. બાકીના મોટાભાગના વક્તાઓએ પોતે માર્ક્સ વાંચ્યો નથી એવી નમ્રતા કે બચાવ સાથે પોતાનાં વક્તવ્યોને ન્યાય આપ્યો હતો. તેમ છતાં, બધું મળીને, વક્તવ્યોનું સ્તર ઊંચું રહ્યું હતું. ચર્ચાઓ પ્રશ્નોત્તરીરૂપે પણ ઠીક ઠીક થઈ હતી. પ્રમુખસ્થાને, બંને બેઠકોમાં, હતા શ્રી ઉમાશંકર જોશી. આવા વિષય સાથે પાનું પાડનારાઓ માટે આ પરિસંવાદ આંદોલનકારી નીવડે એવો સંભવ સ્પષ્ટ થયો છે ત્યારે, વધુ ચર્ચાઓ માટે કેટલાક વાંધા અહીં લેખરૂપે શબ્દબદ્ધ કર્યા છે :

માર્કસવાદી નહિ પરન્તુ માર્ક્સિક (માર્કસીઅન) એમ ભેદ પાડીને ડૉ. પારેખે ખૂબ જ વિશદતાથી અને એમની અંગ્રેજી જેટલી જ પ્રભુત્વશીલ ગુજરાતીમાં માર્કસની સૌન્દર્યમીમાંસા ચર્ચી હતી. બંને ભાષાઓએ ડૉ. પારેખનો એક સુન્દર વક્તા તરીકેનો પરિચય દૃઢ કરી આપેલો. વિષયને જ વફાદાર રહેવું એવી એમની શિસ્ત રહેલી અને એને તેઓ ચુસ્તતાપૂર્વક વળગી રહેલા, પરિણામે માર્કસનું પોતાનું એસ્થેટિકસ શું છે તેની સૌને પતીજ પડેલી–કહેવાતી, માર્કસવાદી ભેળસેળો ટળી હતી અને ઘણા જાણીતા ભ્રમોનું નિરસન થયું હતું.

આ મૂળની વાતે પછીના વક્તાઓને સભાન કરી દીધા હોય એમ લાગ્યું. એવી સભાનતા એમની પછીના જ વક્તા શ્રી. યશવન્ત શુક્લમાં દેખાઈ–બલકે એઓ ઉતાવળમાં પણ બોલ્યા હતા. માર્કસવાદની દૃષ્ટિએ સાહિત્ય અને સમાજ એમનો વિષય હતો, પણ આ પ્રશસ્ત વક્તા તે દિવસે કશાં નોંધનીય મંતવ્યો ઉપસાવી શક્યા નહિ. માર્કસની દૃષ્ટિએ સાહિત્ય વિશે કહેવાનું જે અપેક્ષિત હતું તે તો એમનાથી ઝાઝું બન્યું જ નહિ. શ્રી પ્રકાશ શાહે પણ, અપેક્ષા

બહાર, કંઈક નિરાશ કર્યા સૌને છેલ્લી બેઠકમા એઓ છેલ્લા વક્તા હતા છતા સમયની ખેચ નહોતા અનુભવતા જોકે માર્ક્સની મૂળ વિચારણા કેવી રીતે 'સ્ટેટ ડૉક્ટ્રિન' બની રહે છે અને ૧૯૧૭ પછી કેવી કેવી ગરબડો સરજાય છે એ એઓ બરાબર બતાવી શકેલા માર્ક્સવિચારને ચરિતાર્થ થતો જોવામા કોનો કોનો ખપ રહેશે એ સમજાવતા કાફ્કાની 'ધ કાસલ'ને ઉમેરીને એમણે એમની સાહિત્યસૂઝ પ્રગટ પણ કરેલી છતા, સાહિત્યકલા વિશેના મહત્ત્વના માર્ક્સવાદી અર્થઘટનો જેવો એમને સોપાયેલો મોટો વિષય એમના હાથમાથી સરી પડતો અનુભવાયો

ડૉ પારેખ ઉપરાન્ત સફળ વકતાઓ હતા શ્રી ગુલામ મોહમ્મદ શેખ અને ડૉ દિગીશ મહેતા આ લેખ એ વક્તાઓના કેટલાક મત યોને ક્યાક અડે છે ક્યાક નડે છે પરન્તુ સવિશેષ તો માર્ક્સવાદી ઍસ્થેટિક્સ સામે કેટલાક વાધા રજૂ કરવા તાકે છે

(૧) સબ્જેક્ટિવિટીનુ અવમૂલ્યન :

માર્ક્સના બેઝ સુપરસ્ટ્રક્ચર'મા, આખી ડાયલેક્ટિકલ પ્રક્રિયામા 'સબ્જેક્ટ'ને જાણે એક કૉમ્પોનન્ટને રૂપે જોવાય છે 'મટિરિયલ'ની આ પ્રાયોરિટી માર્ક્સ અને ઍન્ગલ્સમા કદાચ વાજબી અને ઔચિત્યભરી વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિએ છે પરન્તુ માર્ક્સવાદી કે 'પ્રેરિત સાહિત્યકલા-વિચારમા આખો વિભાવ એન જડ રિજમા' બની ગયો છે વધુ ને વધુ સ્વરૂપે સબ્જેક્ટિવિટીનુ અવમૂલ્યન એ માર્ક્સવાદી ઍસ્થેટિક્સમા જાણે કશી સિદ્ધિ મનાઈ ન હોય, એમ વિસ્તરે છે કલાના સત્યોને પામવામા એ નિષ્ફળ નીવડે છે બલકે વિઘાતક ભાસે છે આજના ટોટાલિટેરિયન સમયમા, આક્રમક અને શોષણશીલ સામાજિકરણના દિવસોમા સબ્જેક્ટિવિટી એક મહત્ત્વના કાઉન્ટર ફોર્સ તરીકે મૂલ્ય ધીમે છે ત્યારે એની ઉપેક્ષા ન થઈ શકે

મટિરિયલ બેઝને જ સાચી વાસ્તવિકતા લેખીએ તો ય મનુષ્યજીવનમા નોન-મટિરિયલ ફોર્સિસનો જે રોલ છે તેની અવગણના કરવાનુ ન જ પાલવે વૈયક્તિક ચેતન, અર્ધચેતન, અચેતન અને તેમના દબાવો ખાસ પ્રકારનુ 'પોલિટિકલ ફંક્શન' ધરાવે છે કલામા તો એ છવાયેલા હોય છે, ઘણા નિર્ણાયક હોય છે વ્યક્તિની ઇન્ટ્યુઇટિવ તેમજ ઇમેજિનેટિવ અને ઇમ્પ્રોવાઇઝેશનની દિશાની સર્જક-ચેષ્ટાઓનો પણ ખાસ્સો કલામહિમા છે આ બધા આતર દબાણોમાથી જે મટિરિયલ ફોર્મ નીપજે છે તેનુ શુ ? અમુક વૈયક્તિક ચેતનાના કન્ટેન્ટને માર્ક્સ

વાદીઓ 'એક્ટ' કરે છે તે પ્રવૃત્તિ કલાને મૂલવનારી તો નથી જ. પરિવર્તન માટેના 'સબ્જેક્ટિવ પોટેન્શ્યલ'ને બાદ રાખીને ભાગ્યે જ કશું ઉપકારક કલાચિન્તન કે સમાજચિન્તન થઈ શકે.

માર્ક્સવાદી સર્જન કે વિવેચન જ્યારે જ્યારે કશા પ્રભાવ વિનાનાં, પ્રચારક અને નિર્જીવ ભાસ્યાં છે ત્યારે ત્યારે એમાં એના કર્તાઓની વૈયક્તિક અને સર્જનાત્મક ચેતનાનું કોઈને કોઈ રીતે, જાતે કરીને કે અન્યથા, વત્તી ઓછી માત્રાએ, પણ દમન જ થયું હોય છે. 'સમાજવાદી વાસ્તવ'ની ઘેલછામાં કલા સુધી નહીં પહોંચતા એવા ઉધામાઓનું ઉત્તમ નિદર્શન તો સ્તાલિનના ગાળાનું સોવિયેત લિટરેચર છે. માર્ક્સવાદી 'કમિટમેન્ટ'ની લ્હાયમાં કલા ત્યાં નષ્ટભ્રષ્ટ થઈ ગઈ છે. એને માર્ક્સવિષયક વિચારસાહિત્યથી જુદી પાડવાનું મુશ્કેલ છે. સાહિત્ય એક આઇડિયોલોજી છે એવું ઘટાવતા આ માર્ક્સવાદીઓને ઉત્તમ કલાકૃતિઓનો કશો અનુભવ નથી હોતો, કલાનો કશો ધીંગો સાક્ષાત્કાર નથી હોતો. એટલે પછી ત્યાં જડતા અને ઝનૂનને સહારે વિસ્તરતું એક જાતનું 'ડોગ્મેટિઝમ' સહેવાનું બાકી રહે છે.

(૨) કલાની ક્રાન્તિશીલતાનું જ્ઞાન-ભાન નથી :

માર્ક્સ વિચારમાં રેડિકલ પોલિટિકલ પ્રેક્સિસનો અતિશય મહિમા છે. સામાજિક પરિવર્તન એ વિના અશક્ય છે એમ દૃઢતાથી મનાય છે. પરન્તુ, વ્યક્તિની રોજિંદી વૈયક્તિક પ્રેક્સિસ પર એનો પ્રભાવ પડે છે કે કેમ અથવા તો ખરેખરો પ્રભાવ છે કોનો—એ પ્રશ્નનો ઉત્તર મળતો નથી. મધ્યયુગમાં ઈશ્વર, ધર્મ વગેરે શ્રદ્ધાઓના આસાએશ સાથે બધું નભી જતું હતું રાજા સહિત બધા એના પ્રભાવ હેઠળ હતા. આજનો મનુષ્ય એ મૂર્છામાંથી બેઠો થઈ ગયો છે. પરંતુ વિજ્ઞાન હજી ઈશ્વરની કોટિએ પહોંચ્યું નથી ત્યારે વૈયક્તિક પ્રેક્સિસ એની એ રહે છે, ઘરેડરૂપ, વન ડાયમેન્શનલ. વિજ્ઞાન અને ટેકનોલોજીએ રજૂ કરેલી પેદાશો અને તજ્જન્ય સમાજપરિવર્તનો—પ્રગતિ—સાથે પાનું પાડવામાં વ્યક્તિ આજે વધુ ને વધુ પીછેહઠ અનુભવે છે. પોતાનાં જ્ઞાનજગત અને ભાવજગત વચ્ચે, અંગત અને બિનંગત વચ્ચે, કૌટુમ્બિક અને સામાજિક વચ્ચે કશી સંવાદિતા રચી આપનારું કોઈ સૂત્ર એની પાસે બચ્યું નથી. એ છિન્ન અને ભિન્ન છે. મનુષ્યની આ પ્રવર્તમાન નિયતિનું આ સદીની કલાઓમાં બરાબરનું સ્પંદન ઝિલાયું — વર્ણવાયું છે. ઉત્પાદનસંબંધોની સમગ્રતા વચ્ચે માનવઅનુભવ જે રીતિભાતે અમળાતો હોય તેની છબીકલા ઝીલી બતાવે છે અને ત્યારે એ ખરેખરી 'વાસ્તવિક'

કલા અને ‘વાસ્તવવાદ’ના અનેક અર્થ હોઈ શકે એવું બધા માર્ક્સવાદી વિચારકો સ્વીકારે છે પણ પછી, મનગમતા અર્થનું જ વિસ્તરણ કરે છે– અન્ય સંકેતોમાં કલા દ્વારા નિષ્પન્ન થતો વાસ્તવનો આ જે ‘વાઈટલ’ સંકેત છે તેનું પૃથક્કરણ કરતા નથી એને ટાળે છે કદાચ એમને કલાની ક્રાન્તિશીલ પ્રકૃતિનું જ્ઞાનભાન નથી કલાની પ્રતીકધર્મી પ્રકૃતિને તેઓ ઘણીવાર જાણતા પણ નથી વ્યક્તિ અને સમાજમાં પરોક્ષ ભાવે પરિવર્તન કે ક્રાન્તિનો સંચાર પ્રગટાવવામાં કલાઓ ક્યારેય પાછી પડી નથી રોજિંદા અનુભવને તથા સમાજમાં વર્ચસ ભોગવતી ચેતનાને ઉલ્લંઘી જવાનું સામર્થ્ય કલાઓ અવશ્ય અર્પી શકે છે પરંતુ માર્ક્સવાદીઓ એનો સત્ય તરીકે સ્વીકાર નથી કરતા ડૉમિનન્ટ કાન્સ્યસ્નેસનું એસ્થેટિક ફૉર્મના પ્રસંગોમાં હમેશાં ઉલ્લંઘન શક્ય છે એસ્થેટિક ફૉર્મ કલાને સ્વાયત્ત ઑટોનોમસ બનાવે છે, એને પરિણામે કલામાં સત્યનો વિશિષ્ટ આવિષ્કાર થાય છે જે ભારે પ્રભાવક નીવડે છે એસ્થેટિક ફૉર્મ, કલાની સ્વાયત્તતા અને કલાકીય સત્ય એ ત્રણને પોલિટિકલ ફંક્શનના પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકી જોવાનું અશક્ય નથી

(૩) એસ્થેટિક ફૉર્મનું સમુચિત આકલન કરતા નથી :

શોષકોની જીવનદૃષ્ટિથી શૈલીથી, રસમોથી, તેમના અન્યાયકર પ્રભાવોથી, તેમણે આકારેલા મૂલ્યોથી રુચિ અને નીતિના બહાવના મૂલ્યમાળખાથી ધોરણોથી બચવું કેવી રીતે એ કેન્દ્રવર્તી ચિંતા છે શોષણ હમ્મેશને માટે ટળે અને શોષિતોને માનનીય ગૌરવથી અધિકારપૂર્વક જીવવા મળે એવી પરિવર્તનશીલ સમાજરચના માટેની અહીં મથામણ હોય છે માર્ક્સીઅન દર્શન અને પ્રવૃત્તિથી એ થઈ શકે પ્રશ્ન એ છે કે એમાં કલાઓનો કશો હિસ્સો ખરો કે નહિ ? કલા એ પુરુષાર્થમાં ભાગ પડાવી જ શકે છે તેનો આ લખનારને આગ્રહ છે કલાથી એ થઈ જ ન શકે એવું કહેનારા, કદાચ માર્ક્સ અને કલા બેયનું ઉપકારક સામંજસ્ય રચી શકતા નથી, ક્યારેક તો એમ કરવા માગતા જ નથી

એસ્થેટિક ફૉર્મ પોતાની પ્રકૃતિએ કરીને જ કલાઓને સ્વાયત્ત બનાવી દે છે ફૉર્મ, સ્વાયત્તતા અને આવિષ્કૃત સત્યનું અહીં ઈતિહાસનિરપેક્ષ સાયુજ્ય ઊભું થાય છે એવું સાયુજ્ય જ કલાનો વિશેષ છે સૈદ્ધાન્તિક રીતે કહીએ તો, ગીવન સોશ્યલ રિલેશન્સ’ની બરાબર સામેની, ‘વિરોધી’, પોઝિશન એસ્થેટિક ફૉર્મની હોય છે આખો ફિનોમિનન અલબત્ત સોશ્યો-હિસ્ટોરિકલ હોય છે, એની ના નહિ, છતાં વિશિષ્ટ હકીકત એ છે કે એની ભૂમિકાને અતિક્રમી જવામાં જ

કલાપ્રવૃત્તિ કલાપ્રવૃત્તિ બને છે. સામાજિક સમ્બન્ધો સામે અહીં પડકાર તો હોય જ છે, બલકે એને ઉલ્લંઘી જવાનું પણ પ્રતીતિપૂર્વક સંભવે છે. પરિણામે કલા વડે રોજિંદા અનુભવનું તેમ જ પેલી વર્ચસ્ ભોગવતી ચેતનાનું 'સબ્વર્ઝન' સિદ્ધ થાય છે. બધી વિધાયકતા સાથે કલા હંમેશાં પોતાનો 'ડિસ્સેન્ટિંગ ફોર્સ' ગુમાવતી નથી – વિદ્રોહ, ક્રાન્તિ, પરિવર્તન વગેરેને વિશે બળવત્તાથી મનુષ્યને સક્રિય કરે છે.

આ સ્વાયત્તતાની વ્યાખ્યાથી એમ પ્રતિપ્રશ્ન કરી શકાય. ક્રિયાપ્રતિક્રિયાને વરેલા ડાયલેક્ટિકલ પ્રોસેસની નિરપેક્ષ વ્યાખ્યા શી હોઈ શકે ? સ્વાયત્તને પ્રક્રિયાગતને વિરોધે જ સમજવું રહ્યું. બધા 'કન્ટીન્યુયમ'માં કશા ને કશા 'ટ્રાન્ઝિયન્ટ ગ્રે એરિયા'નું આકલન કરવું તે એટલું જ વૈજ્ઞાનિક છે. એવું સ્થિત્યન્તર સ્વાયત્ત છે. ઓબ્જેક્ટિવિટીમાં એટમ તો સબ્જેક્ટિવિટી જ છે ને ? સ્વાયત્ત સ્થિત્યન્તરમાં શક્તિનો મોટામાં મોટો ભાગ શોધવા જઈએ તો તે વ્યક્તિનિર્મિત જ હશે. નહિ તો, સંસારમાં મનુષ્યકર્મનું કશું અસ્તિત્વ જ ન રહે. માર્ક્સવાદીઓ કહે છે તેવાં ઐતિહાસિક–સામાજિક પરિબળોની પેદાશને રૂપે મનુષ્યને લેખવાનું કદાચે ય સાચું ભાસે, પણ કલાઓને સામાજિક નીપજ કહેવા જતાં ભીંત ભુલાય છે.

(૪) સાહિત્ય, ભાષાને લઈને કદી હિસ્ટોરિકલ મટિરિયાલિઝમને બાધક કે ઘાતક નથી :

રૂઢિચુસ્ત માર્ક્સવિચારમાં કલાને સમાજના નીપજ લેખવામાં આવે છે, પરન્તુ કોઈ પણ કલાકૃતિમાં ઐતિહાસિક સ્થિતિઓ હાજર હોય જ છે : અનેક રીતે : દેખીતી, ગર્ભિત, સીધી, બંકિમ, ઊંડી, તિર્યક્ વગેરે. અને ભાષામાં તો આખી સભ્યતા ધબકતી હોય છે. આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાનમાં માર્ક્સના હિસ્ટોરિકલ મટિરિયાલિઝમનું સત્ય વર્ણવવાનું વધુ ને વધુ સામર્થ્ય સિદ્ધ થતું આવે છે. ભાષાને માધ્યમ બનાવતા સાહિત્યકારને ડાયલેક્ટિકલ. હિસ્ટોરિકલ મટિરિયાલિઝમનું સ્મરણ કરાવવામાં એક જાતની 'ટોટોલોજી' ઊભી થાય છે ! ભાષામાં રચાયેલી કલાકૃતિ સમયની જ ગતિવિધિનું મૂર્ધન્ય આવિષ્કરણ છે. સમયનું સત્ય, તેના પડકારો, સંઘર્ષો, મથામણો, તેની આસ્થાઓ વગેરે બધું એસ્થેટિક ફોર્મથી સિદ્ધ થતા કલા–પરિમાણમાં વ્યક્ત થાય છે કન્ટેન્ટ જ અહીં ફોર્મ બનતાં એક સ્વાયત્ત એવી સત્તાનો પ્રાદુર્ભાવ થાય છે — જેમાં, સમગ્રને એકી સાથે આલોકિત કરી મૂકવાની ગુંજાઈશ છે. સાચી કલા હકીકતે 'ડિવિઝિવ' નથી હોતી; પોતાની

રીતેભાતે પોલિટિકલ પોટેન્શ્યનથી સભૂત હોય છે વૈયક્તિક પ્રેક્સિસ પરનો એનો પ્રભાવ સામાન્યતાઓનો તેમજ વર્ચસ્વતી ચેતનાનો છેવટે ધ્વસ કરીને જ રહે છે આમ્બોહવામા એ વડે પરિવર્તન માટેનો વિધાયક સચાર પ્રસરે છે

અગ્રેજ શાસનને પડકારતી અને નૂતન સમાજરચના વાછતી ગાધીચેતનાનુ વ્યાપક વર્ચસ હોય ત્યારે પણ, કલાકારનો અવાજ સર્વોપરિ બની છાઈ રહે ઉમાશકરના 'જઠરાગ્નિ' કાવ્યને આ ભૂમિકાએ મૂકી જોવાની જરૂર છે કૃતિમા ઉપહાસ અને શાપની સીમાએ પહોચતા કવિના પુણ્યપ્રકોપનો વિસ્તરતો આવતો જે કાકુ છે તે સાવ જ નિજી છે – કલાકારની પોતાની આર્તવાણીની એ મૂર્તિ છે એ અમુક વિચારને વરેલા અમુક સાહિત્યકારોના જૂથની કશી સહિયારી પેદાશ નથી ગાધીયુગનુ લેખાતુ છતા એને અતિક્રમી જતુ આ કાવ્ય કલાકીય વિદ્રોહનુ વૈયક્તિક પ્રતીક છે બધી જ વખતે કલા માત્ર પોતાને જ આવિષ્કૃત કરતી હોય છે, કશા અન્યને કે ઇતરને નહિ આ અર્થમા કૃતિ માત્ર 'યુનિક' હોય છે, અનનુકરણીય હોય છે માર્કસવાદીઓ કલાની સ્વાયત્તતાને તેમ એની આ અનન્યતાને પણ પ્રમાણતા નથી એટલે પણ એમનુ દર્શન ભ્રાન્ત બને છે સસાર ક્યારેય નિરપેક્ષ ન હોઈ શકે, એની એકેય 'એન્ટીટી' સ્વાયત્ત કે અનન્ય ન હોઈ શકે, એવુ એ એક ચક્ર છે — માર્ક્સવાદીઓ આની કશી ફિલસૂફીની વ્યાપકતામા વૈયક્તિકતાઓને હમેશા ધોઈ નાખતા હોય છે અને બધી જ વખતે એવી ભ્રાન્તિ સાથે, કે પોતે કશી પણ 'ફેલસિ' આચરતા જ નથી ! માર્કસ-વિચારને હમેશા આવા સ્વમતાગ્રહી ઝનૂનથી બચાવવાની જરૂર છે

(૫) માર્કસવાદી વિવેચના સાહિત્ય–કલા–વિવેચના રહીને જ તેમ બની શકે :

સાહિત્યવિવેચને કે કલાવિવેચને હમેશા એસ્થેટિક ફોર્મનુ અને કૃતિની સ્વાયત્ત, અનન્ય એવી સ્વનિર્દેશકતાનુ અનુધાવન કરવાનુ હોય છે કેમકે એ જ તો કૃતિનો ચહેરો છે, એ જ તો એનુ સ્વકીય વિત્ત છે કોઈ પણ અભિગમ લઈને વિસ્તરવા માગતી વિવેચનાનો આ પાયો છે, અકાટ્ય એવુ પ્રિઓક્યુપેશન છે. 'નવ્ય વિવેચકો' આ સત્યને ભારોભાર પ્રમાણી શકેલા પણ કૃતિનો ચહેરો જોઈ-વર્ણવી જ બેસી રહ્યા ત્યારે એવુ એમનુ વિવેચન પણ અપર્યાપ્ત ભાસ્યુ – ખોટુ નહિ, અપર્યાપ્ત

સરચનાવાદીઓ સરચનાને સ્વનિર્દેશક અત્યન્ત મૂળગામી વસ્તુ જાણે છે એટલે એમની પદ્ધતિના વિવેચનમા ક્યારેય પેલા પ્રિઓક્યુપેશનને છેહ દેવાનુ

બનતું નની. એસ્થેટિક ફોર્મને સ્ટ્રક્ચરના લેવલે રિડ્યુસ કરીને તેની રેડિકાલિટીનું વધારે સારું અનુધાવન થઈ શકે છે. સરફેસ સ્ટ્રક્ચરથી ડીપ સ્ટ્રક્ચર લગીની યાત્રા વિવેચના પ્રામાણિકપણે કરે તો એવા સંરચનાવાદીને માર્ક્સીઅન રસ્તો લેવાની જુદી જુદી જરૂરત રહેતી નથી. સંરચનાવાદ એ રીતે નવ્ય વિવેચન અને માર્ક્સ-વિચારને જોડતી મહત્ત્વની કડી છે,

માર્ક્સવાદી ડોગ્માને ઓગાળી નાખીને સમાજમુખર થયેલી કેટલીક ઇંગ્લીશ વિવેચનાને ભલે માર્ક્સવાદી અને સાહિત્યિક સંતોષોથી ઘટાવાય-એનામાં 'શુદ્ધ ક્રિટિકલ મોડેલ' બનવાની ગુંજાઇશ નથી. ગુજરાતી વિવેચનાનો અવદશાનો ઉકેલ જેટલો સંરચનાવાદમાં છે તેટલો એમાં નથી. તળનું ગુજરાતી સાહિત્યવિવેચન પોતાના દૂરવર્તી કે પૂર્વવર્તી ઇતિહાસની અવગણના કરે ને વળી પાછું આવું એક વસાહતી પ્રજાને જ શોભે એવું ડગ ભરે એમાં વદતોવ્યાઘાત છે. જોકે તળ ગુજરાતી સાહિત્ય-વિવેચનને પોતાની ભોંય ઊભી કરવી ભલે હજી બાકી છે.

એસ્થેટિક ફોર્મ કૃતિના સત્યને પોતાની રીતેભાતે આવિષ્કૃત કરે છે ત્યારે કલાત્મક સંકેતો ઉપરાંત પરોક્ષભાવી સામાજિક – સાંસ્કૃતિક સંકેતોનું પણ એક વિશિષ્ટ માળખું રચે છે. એ વડે રચાતા રહેતા નિર્ણાયકો અને ધારકોના આગવા આકાર અને ઘાટમાં જ સાહિત્યોત્તર એવી કશી પણ વિવેચના વિલસી શકે. ટૂંકમાં, કલાના સત્યના સાક્ષાત્કારની રીતે જ માર્ક્સવાદી કે કોઈ પણ વિવેચનાએ પોતાનો રાહ કોરવો રહે છે. કહેવાતી માર્ક્સવાદી વિવેચના પૂર્વકાલીન રોમેન્ટિક અને જીવન કર્તા-વાદી અભિગમની નૂતન વાચના બની બેસવાનો પણ ભય છે. કૃતિના ઇતિહાસને બાજુએ મૂકીને આસપાસના ઇતિહાસોમાં જવાની અહીં શાસ્ત્રીય છૂટ મળતી લાગે છે તે હકીકતે ભ્રમ છે. સમાજ કે લોકોના નામે સર્જન કે વિવેચન ન થઈ શકે – સર્જન કે વિવેચનને નામે લોકો કે સમાજ લગી પહોંચી શકાય.

માર્ક્સવાદી એસ્થેટિક્સને આપણા માપે વેતરી બેસવાના ભયમાંથી ઉગરીએ તો સાચી દિશાના સગડ મળશે. (૧૯/૨૦/૨૧ જુલાઈ, ૮૩).

ગ્રાહકોને વિનંતી

નવા વર્ષના તથા પાછલા વર્ષના લવાજમ અંગે દરેક ગ્રાહક
ગ્રાહકને અલગ પત્ર મોકલવામાં આવ્યો છે. તો ગ્રાહકોએ ચાલુ વર્ષનું
અને પાછલું લવાજમ ચંદ્રિકા પંચાલને સરનામે મોકલી આપવું. ડ્રાફ્ટ
એતદ્'ના નામનો મોકલવો. શક્ય હોય ત્યાં સુધી મ.ઓ. કરવો, ચેક
મોકલવો નહીં. ગ્રાહકોના સહકારની અપેક્ષા સાથે.

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

એતદ્ : તેસઠ

ઑગસ્ટ 'ત્યાસી

વર્ષ ૭

અંક : તેસઠ

તંત્રી . સુરેશ હ. જોષી ૫૩/નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

સહતંત્રી . શિરીષ પંચાલ એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

પરામર્શકો : હિમ્મત ઝવેરી રસિક શાહ જયંત પારેખ

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા પચીસ

લવાજમ ભરવાના સ્થળ

રસિક શાહ બી/૨૪ ખીરાનગર એસ. વી. રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ-૪૦૦ ૦૫૪

સદ્ભાવ પ્રકાશન ૫૭/૬૨ કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧

મહેશ દવે ૩૭, સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૫

જયંત પારેખ એ/૨૦, ભગત એસ્ટેટ, મ. વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર, મુંબઈ-૪૦૦ ૦૭૭

ચન્દ્રિકા પંચાલ : એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૨

વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચન્દ્રિકા પંચાલને સરનામે જ કરવો

કાગળી કલન્દરની શોભાયાત્રા

કિસન સોસા

સીધા આ રાજમાર્ગને વાંકી ગલી મળે
રથમાં મનોરથો કે કોઈ મનચલી મળે

તપના અશ્વત્થ હેઠ ઝૂકે છાંય વૃક્ષની
નખમાં ભરાય એટલી તો એટલી મળે

ભગવા સમયનો ચોતરફ ધૂંધવાય વાવટો
એકાદ શર્વરી તો ક્ષણો જાંમલી મળે

માથું ઊંચકતો રાફડો, તાળું તૂટે તૂટે
અવ સર્પિણી નહીં તો નહીં, કાંચળી મળે

સાતે ય અબ્ધિ આમ ઉલેચી દીધા પછી
તરફડતા હાથને મરેલી માછલી મળે.

૧ : એતદ્ ઓગસ્ટ ત્યાસી

પ્રક્રિયા

મુકેશ વૈદ્ય

અંધારાનો અનુસાર મને અક્ષરોમાં મળ્યો
ભરબપોરે મીણ થઈ ઓગળતી કાયા
કાળા મંકોડામાં પડછાયો થઈ ખોદાતી
સાંજ સુધીમા તો આખેઆખી ભળી ગઈ; કાળું મંકોડુ થઈ.
પાછળ ચંપાતે પગે પીછો કરતું
આંગળાઓ વચ્ચેથી સરકી
અંધારાના મૂળિયે જઈ બાઝેલું આકાશ
દૂરના તારા જેવું ચળકી ઊઠ્યું.
આગિયાના ઝૂંડમાંથી રેલતા સોનામાં
હીરા અને નક્ષત્રો સેળભેળ થઈ ગયા.
અંધારાના સળિયે જઈ
દ્વિદલ આંખો ફણગી.
ને ફરફરતા પીલાએ લાંબો લીટો તાણ્યો...

પ્રાચીન ડહાપણ અને આધુનિક વિજ્ઞાન*

અનુ રસિક શાહ

[નોધ મુબઈમા ૧૪મી ફેબ્રુઆરી ૧૯૮૨થી ૨૦મી ફેબ્રુઆરી ૮૨ના સાત દિવસ દરમ્યાન સાતમી આતરરાષ્ટ્રીય ટ્રાન્સપર્સનલ કાન્ફરન્સની બેઠક મળી હતી બેઠકનુ ઉદ્‌ઘાટન કરતી વખતે ડૉ સ્ટેનીસ્લાવ ગ્રોફે ઉદ્‌બોધન પ્રવચન આપ્યુ હતુ એ ટૂકાવીને બેઠકના કાર્યક્રમના કટલોગની પ્રસ્તાવનામા જે લેખ છપાયો છે એનો અનુવાદ અહી આપ્યો છે

આ લેખમા જેમનો ઉલ્લેખ કરાયો છે એ વિજ્ઞાનીઓમાથી ફ્રીટજોફ કાપ્રા, કાર્લ પ્રીબ્રામ અને રુપર્ટ શેલ્ડ્રેક બેઠકમા હાજર હતા અને એમણે પોતાના વક્તવ્યો રજૂ કર્યા હતા, એ મૂળ વક્તવ્યોની ટેપ મળે તો અનુવાદ રૂપે રજૂ કરવાની ઇચ્છા છે સાહિત્યનો વિદ્યાર્થી-સર્જક, ભાવક અને વિવેચક – જે ક્ષેત્રમા વિહરે છે અને આધુનિક કવોન્ટમ વિજ્ઞાની જે ક્ષેત્રમા વિહરે છે એ બન્નેના પ્રદેશો અગાઉ લાગતા હતા એટલા ભિન્ન નથી બલ્કે એક જ છે વિજ્ઞાનની વાત કરતા પહેલા સાહિત્યના વિદ્યાર્થીએ ન્યુટોનિયન યાત્રિકતાવાદી વિજ્ઞાન અને આધુનિક કવોન્ટમ-સાપેક્ષતાવાદી વિજ્ઞાન વચ્ચેનો ભેદ સમજી લઈ આધુનિક વિજ્ઞાનનુ સ્વરૂપ જાણી લેવુ જોઈએ આ નાનકડો લેખ એ માટેની થોડીક ભૂમિકા પૂરી પાડે છે કાપ્રા જેવા વિજ્ઞાની-ચિન્તક ન્યુટોનિયન-કાર્તેઝિયન દૃષ્ટિબિન્દુની સસ્કૃતિની ભિન્ન ભિન્ન વિદ્યાશાખાઓ પર કેવી અસર પડી છે એ તપાસવામા પ્રવૃત્ત છે એમનુ છેલ્લામા છેલ્લુ પુસ્તક The Turning Pointમા ભૌતિક વિજ્ઞાનના સદર્ભમા આ ભૂમિકાનુ વિગતે આલેખન કરીને યાત્રિકતાવાદી વિજ્ઞાનની ફિલસૂફીની અસર અર્થશાસ્ત્ર, મનોવિજ્ઞાન, ચિકિત્સાશાસ્ત્ર અને જૈવિક શાસ્ત્રો પર કેવી પડી એનો વિશ્લેષણાત્મક અભ્યાસ રજૂ કરે છે અને નવા દૃષ્ટિબિન્દુ પાછળ રહેલી ફિલસૂફીની અસર નીચે આ બધી શિસ્તનુ સ્વરૂપ કેવુ હોઈ શકે એ વિશે લેખકના વિચારો રજૂ કરે છે દેખીતુ છે કે સાહિત્ય અને વિવેચનનુ ક્ષેત્ર આવી અસરથી અલિપ્ત નહિ રહ્યુ હોય અને ન રહી શકે વિવે-

---

* મૂળ લેખક ડૉ સ્ટેનીસ્લાવ ગ્રોફ એમ ડી

વિજ્ઞાનની ફિલસૂફી વિશે એના કુતૂહલની વાટને સકારે તોજ વિજ્ઞાની સાથે સવાદ રચી શકાશે – ન અન્યથા]

યત્રવાદી અને ભૌતિકવાદી ફિલસૂફીના ત્રણસો વર્ષના વર્ચસ નીચે વિકસેલા પાશ્ચાત્ય વિજ્ઞાને વિશ્વનુ એક મૉડેલ રચ્યુ છે એક રાક્ષસી અને સપૂર્ણતયા નિર્ણીત એવા મહાયત્રની સાથે એ મૉડેલ સામ્ય ધરવે છે ત્રિપરિમાણી અવકાશ અને રૈખિક સમયમા, શાશ્વત અને અફર નિયમોને આધીન રહીને આતર–ક્રિય માણુ નક્કર અને પૃથક ભૌતિક પરમાણુની અતાગ સકુલતા ધરાવતી સયુક્તિ રૂપે એ આ દુનિયાનુ વર્ણન કરે છે આ વિશ્વનો ઈતિહાસ એ મૂળભૂત રીતે જડ અને બુદ્ધિવિહીન એવા વિકસતા પદાર્થનો ઈતિહાસ છે'– આ છે વિશ્વની વૈજ્ઞાનિક છબી ઉપસાવવામા સહકાર આપતી ભિન્ન ભિન્ન શિસ્તોનો એકમતે અપાયેલો નિર્ણય આ સદર્ભની પડછે પ્રજ્ઞ (consciousness)ના આવિષ્કારને અમાપ વિશ્વના એક અત્યત નજીવા ખૂણે અબજો વર્ષોની દિશાવિહોણી અને અસપ્રજ્ઞાત ઉત્ક્રાતિમાથી ઉદ્ભવેલા નગણ્ય અકસ્માત્ રૂપે ઘટાવાઈ છે પ્રજ્ઞા જ્ઞાન તતુઓની વ્યવસ્થા અથવા મગજ જેવા ઉચ્ચ કક્ષાએ વિકાસ પામેલા પદાર્થની જ નિપજ છે એવુ સ્વીકારી લેવામા આવ્યુ છે કોષાણુ ઈન્દ્રિયો અને શિરા-ગ્રથિઓના બનેલા જૈવિક યત્રોરૂપે માનવોને કલ્પવામા આવ્યા છે માનસિક ક્રિયાને ભૌતિક પરિવેશની સાથેની ઈન્દ્રિયતત્ર(organism)ની પ્રતિક્રિયાના પરિણામ રૂપે ઓળખાવાઈ છે અથવા તો પૂર્વે ઈન્દ્રિયોના માર્ગે મેળવાયેલી અને સ્મૃતિરૂપે અકિત થઈ ગયેલી સવેદનાની ગૌણ નિપજ રૂપે યાત્રિકતાના આ મોડેલમા નવી માહિતી મેળવવાની એક જ જોગવાઈ છે–ઈન્દ્રિયો મારફત

યાત્રિકતાવાદી વિજ્ઞાન ધર્મ અને આધ્યાત્મિકતા સાથે ક્રિય સુલેહ ન થઈ શકે એવા સઘર્ષમાં ઉતરેલુ છે બૌદ્ધિક પુખ્તતાનો અભાવ આદિમ વહેમ અથવા રોગી માનસ આવી સજ્ઞાઓ વડે જ ધર્મનુ અને આધ્યાત્મિકતાનુ અર્થઘટન કરવામા આવે છે વ્યવહારુ મનાતા પશ્ચિમ અને આધ્યાત્મિક મનાતા પૂર્વ વચ્ચે વિભાગ ખાઈ એણે સર્જી છે ભારત તિબેટ ચીન અને જાપાન જેવી પૌરસ્ત્ય સસ્કૃતિઓની આધ્યાત્મિક ફિલસૂફીઓએ એમના ઈતિહાસના થોડા હજાર વર્ષો દરમ્યાન વિશ્વની જે છબી ઉપસાવી છે એ યાત્રિકતાવાદી વિજ્ઞાનની કટ્ટર વિરોધી છે પૂર્વની આ સૌ સસ્કૃતિઓ વિગતો વિશે જુદી પડતી હોવા છતા પાયાની કેટલીક પૂર્વધારણાઓ વિશે એકમત હોય એવુ લાગે છે આલ્ડસ હક્સલે જેને શાશ્વત ફિલસૂફી (Perenial Philosophy) કહે છે એ એના ગર્ભમા છે યાત્રિક ભૌતિકવાદના તીવ્ર વિરોધમા પૂર્વનો અભિગમ પદાર્થને પ્રજ્ઞા

દ્વારા અને અંશને અખિલ દ્વારા સમજાવે છે. વિશ્વ વિશેનું એ અભિગમનું મૉડેલ વાસ્તવિકતાની કક્ષાની અનેક શ્રેણીઓ ધરાવે છે. કેટલીક કક્ષાઓ પ્રગટ છે જ્યારે બીજી પ્રજ્ઞાની સામાન્ય સ્થિતિમાં ન ઓળખી શકાય ન પામી શકાય એવી છે. વિશ્વ વિશેના આ વિચારમાં વિશ્વ એ સતત ગતિશીલ એવું ક્ષેત્ર છે. આ ક્ષેત્રની બધી સીમાઓ મનસ્વી છે અને બદલી શકાય એવી છે. માનવ અને પ્રજ્ઞા અંતે તો સમસ્ત વિશ્વ સાથે સપ્રમાણ સંબંધ ધરાવે છે. કલ્પનાશીલતા પર આધારિત એવું આ વિધાન નથી. અનુભૂતિની પરિપાટી પર એને પ્રમાણિત કરી શકાય છે.

દ કાર્ત અને ન્યૂટન પછી સત્તરમી સદીમાં જેની પ્રથમ માંડણી થઈ એવું કાર્તેઝિયન–ન્યુટોનિયન નામથી ઓળખાતું આ યાંત્રિક મૉડેલ બહુ શક્તિ-શાળી સાધન પુરવાર થયું અને ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિ પાછળનું પ્રેરક બળ બની રહ્યું. એની વ્યહવારુ સફળતાઓને એના પાયાની તાત્ત્વિક પૂર્વધારણાઓની સચ્ચાઈની નિર્દેશક ગણવામાં આવી છે. હકીકતમાં તો રોજ–બ–રોજની વ્યવહારુ સફળતાના નશામાં ચકચૂર એવા કાર્તેઝિયન–ન્યુટોનિયન વિજ્ઞાનીઓ ભૂલી ગયા છે કે એઓ જેને વાપરી રહ્યા છે એ અન્તે તો વાસ્તવિકતાની લગભગ નજીક જતું પણ મર્યાદિત અને ઉપયોગી સાધન માત્ર છે, એ મૉડેલને એઓ પરલક્ષી વાસ્તવિકતાનું તંતોતંત અને સાચું અને સર્વાશ્લેષી વર્ણન માનવાની ભૂલ કરી બેઠા છે. નકશાને પ્રદેશ માનવા જેવી આ ભૂલના પરિણામે, એક સમયનું શક્તિશાળી અને પ્રગતિશીલ સાધન ગૂંગળાવતું બખ્તર બનીને વિજ્ઞાનની નવી પ્રગતિમાં અવરોધક બની ગયું છે.

છેલ્લાં કેટલાંક વર્ષો દરમ્યાન આ પરિસ્થિતિમાં ઝડપી સુધારો થવા લાગ્યો છે. યાંત્રિકતાવાદી વિજ્ઞાને જે ગંભીર પીછેહઠ અનુભવી છે એની પડછે એની શરૂઆતની સફળતા ઢંકાઈ જવા આવી છે. ઔદ્યોગિક પેદાશ અને એનાં નિર્માણની આડપેદાશ રૂપ ભિન્ન ભિન્ન પ્રકારનાં ભૌતિક અને રાસાયણિક જોખમો જળ અને વાયુમાં ફેલાયલું પ્રદૂષણ, એક સાથે અસંખ્યોની હત્યા કરી શકે એવાં હથિયારો અને વૈશ્વિક પરિમાણ ધરાવતી ભયજનક આર્થિક અને રાજકીય અતંત્રતા–આવાં અનેક સ્વરૂપે યાંત્રિકતાવાદી વિજ્ઞાનની પીછેહઠ આપણા જીવનમાં પ્રવેશી ચૂકી છે. યાંત્રિકતાવાદી વિજ્ઞાનની યુક્તિપ્રયુક્તિઓ અને એની પાછળ રહેલાં તત્ત્વજ્ઞાને વૈયક્તિક, સામાજિક અને વૈશ્વિક કક્ષાએ આપણને ઊંડી કટોકટીમાં ઉતારી મૂક્યા છે અને જે સમસ્યાઓનું એણે નિર્માણ કર્યું છે એનો

સંતોષકારક ઉકેલ લાવવામાં એ સતત નિષ્ફળ રહ્યું છે એ વાત વધારે ને વધારે સ્પષ્ટ થતી જાય છે સમસ્યાના ઉકેલરૂપે મ્રસવાતા ઉપાયો, ઉકેલી શકે એના કરતાં વધારે સમસ્યાઓ ઊભી કરે એવા તબક્કે આપણે આવી પહોંચ્યા છીએ. ગ્રેગરી બેટ્સને જેને 'ગંભીર જ્ઞાનમૂલક ભૂલો' કહીને ઓળખાવી છે અને જે આ પરિસ્થિતિ માટે જવાબદાર છે એ ઐતિહાસિક રૂઢિગત સામાજિક રાજકીય વિભાગોની ભેદરેખાઓને આંબી ગઈ છે અને મૂડીવાદી તેમજ સામ્યવાદી દેશોને એકસરખી પીડી રહી છે.

આ ઉપરાંત યાંત્રિકતાવાદી વિજ્ઞાનના પાયા અંદરથી હાલી ઊઠયા છે અને તૂટવા માંડયા છે આના પહેલા એંધાણ ભૌતિક વિજ્ઞાનમાં મળ્યા. ભૌતિક વિજ્ઞાન કાર્તેઝિયન–ન્યુટોનિયન વિચારણાનો અભેદ્ય કિલ્લો હતો હમણાં હમણાંથી બીજી શિસ્તો પણ આ દિશામાં એમનો ફાળો નોંધાવા રહી છે. ફ્રિત્જોફ કાપ્રાએ એના પુસ્તક Tao in Physicsમાં સ્પષ્ટ રીતે બતાવ્યું છે કે ક્વૉન્ટમ–સાપેક્ષતાવાદી વિજ્ઞાને કાર્તેઝિયન–ન્યુટોનિયન દૃષ્ટિબિન્દુનાં એકે એક ગૃહીતને પડકાર્યું છે અને આ નવુ વિજ્ઞાન એ ગૃહીતોને અતિક્રમી ગયું છે. વિશ્વને હવે ઘટના અને સબંધોની સંયુક્ત ગૂંથણીરૂપે જોવામાં આવે છે–નહિ કે અનંત લાગતા સંકુલ યાંત્રિક ઘડિયાળરૂપે. 'વસ્તુ' સંજ્ઞા વાપરીને વિશ્વને ઓળખાવવાની વાત ગઈ કાલની બની ગઈ છે. હવે ભાર 'પ્રક્રિયા' પર મૂકવામાં આવે છે. 'વસ્તુ' અથવા 'પદાર્થ' અને 'શક્તિ' એક બીજાના પર્યાયરૂપે વાપરી શકાય છે. અને ન્યૂટોનિયન ત્રિપરિમાણી અવકાશ અને રૈખિક સમયની જગાએ ચતુષ્પરિમાણી અવકાશ–સમયનું સાતત્ય(continuum)નો વિચાર સ્વીકારાયો છે. પ્રકૃતિમાં રૈખિક કાર્ય–કારણના સિદ્ધાન્તની હકુમત હવે સ્વીકારાતી નથી અને કહેવાતી 'પરલક્ષી પ્રક્રિયાઓ'ને નિરીક્ષણ કરનારની ચેતનાથી જુદી પાડી શકાતી નથી. વસ્તુનું પરમાણુની સપાટીએ વિશ્લેષણ કરતા વસ્તુ માત્ર અદૃશ્ય થઈ જાય છે અને શેષ રહે છે માત્ર abstract વ્યવસ્થા અને કશીક ભાત. એવા શક્તિશાળી અને અવગણી ન શકાય એવા નિર્દેશો મળે છે કે અસ્તિત્વ વિશે વસ્તુ જેટલી જ ચેતના પણ સહભાગી હોય અથવા એથીય આગળ વધીને કહેવાય છે કે ચેતના વાસ્તવિકતાનું પ્રાથમિક લક્ષણ હોય અને નહિ કે યાંત્રિકતાવાદી વિજ્ઞાન માને છે એમ વસ્તુનું નગણ્ય ગૌણ પરિણામ.

બીજી શિસ્તોમાંથી આવા પ્રકારના નિર્ણયો ફલિત થતા જાય છે. સાયબર્નેટિક્સ, માહિતીવાદ (Theory of information) અને વ્યવસ્થાવાદ

(system-theory)માં સધાએલા વિકાસે વૈજ્ઞાનિક ચિંતનમાં ગહન ફેરફારો કરવા માંડ્યા છે. 'વસ્તુ'નું મહત્ત્વ ઘટતું જાય છે અને રૂપ (form), ભાત અથવા માહિતી જેવા નિષ્પરિમાણી તત્ત્વો પર વધારે ને વધારે ભાર મૂકાતો જાય છે. ગ્રેગરી બેટ્સનનાં પુસ્તકો Stops to an ecology of mind અને Mind and Nature ને અહીં આ નૂતન અભિગમના આગળ પડતા દૃષ્ટાન્ત ગણાવી શકાય. પ્રીગોજીન અને જેન્ટ્શની 'અદૃશ્યતા તરફ વિસ્તરતી સંરચનાઓ' અને 'સ્વ'ને વ્યવસ્થિત કરતું વિશ્વ' જેવી વિભાવનાઓ Second law thermodynamicsના નિરાશાવાદી પરિપ્રેક્ષ્યને અતિક્રમી ગઈ છે. વિશ્વ વિશેના નવા મૉડેલમાં 'મન' અને શક્યતયા ચેતના 'અસ્તિત્વની દરેક સપાટીએ આંતરિક અને સ્વાભાવિક સિદ્ધાન્તો હોય એવું લાગવા માંડ્યું છે. વિશ્વ વિશેનું અને મગજ વિશેનું ડેવીડ બોહમ્ અને કાર્લ પ્રીબ્રામનું ગૃહીત કંઈક આવું છે: અંતર્નિહિત વ્યવસ્થા (enfolded order)-જે વાસ્તવિકતાનું critical પાસું છે એ યાંત્રિક વિજ્ઞાનને પ્રાપ્ય છે તે સાધનો વડે પ્રત્યક્ષ નિરખી શકાય એવું નથી: રુપર્ટ શેલ્ડ્રેક નામના જીવવિજ્ઞાનીને જીવવિજ્ઞાન. આનુંશિક શાસ્ત્ર અને ઉત્ક્રાન્તિવાદનાં ક્ષેત્રોમાં કેટલીક પરિસ્થિતિઓ એવી મળી જે વિશે યાંત્રિક વિજ્ઞાન કશો ખુલાસો આપી શકે એમ ન હતું. આ ગંભીર અભાવનો પડકાર ઝીલીને શેલ્ડ્રેકે જેનું પ્રયોગાત્મક સમર્થન મળી શકે એવી morphic resonance* -બંધારણીય એકતાની વિભાવના આપી છે. એનું એક ગૃહીત એ છે કે morphogenetic ક્ષેત્રો અસ્તિત્વ ધરાવે છે અને સામાન્ય સાધનો વડે એ ક્ષેત્રને ઓળખી શકાતાં નથી.

માનવી એટલે એક જૈવિક યંત્ર એવું યાંત્રિક વિજ્ઞાનનું મૉડેલ માનવપ્રકૃતિનું અંશતઃ વર્ણન જ કરે છે* એ વિશેના પુરાવાઓ વધતા જ જાય છે. પ્રયોગશાળામાં થતું ચેતના વિશેનું સંશોધન, ડ્રગ લઈ એનો વિસ્તાર કરનારાઓના સહકારથી થતું કાર્ય, મનોચિકિત્સાની અનુભૂતિપરક ટેકનિક, માનવવંશશાસ્ત્ર, પરામનોવિજ્ઞાન અને મૃત્યુશાસ્ત્ર-આવાં ભિન્ન અને એકબીજાથી સ્વતંત્ર ક્ષેત્રોમાંથી મળતાં માહિતી અને જ્ઞાન, વિશ્વને જોવાના-સમજવાના દૃષ્ટિબિન્દુમાં પાયાનો ફેરફાર કેટલો જરૂરી બની ગયો છે એનો નિર્દેશ કરે છે. એ માહિતી અને જ્ઞાન સૂચવે છે કે અમુક સંજોગોમાં માનવો પદાર્થ, સમય, અવકાશ અને રૈખિક કાર્યકારણની શૃંખલાને અતિક્રમી જઈને ચેતનાનાં અમર્યાદ ક્ષેત્ર રૂપે વિહરી શકે છે. માનવપ્રકૃતિની આ નવી છબી બે પરસ્પર વિરોધી અને તાર્કિક દૃષ્ટિએ મેળ

* Current Topic – Times of India 28-6-83

બેસાડી ન શકાય એવા લક્ષણોને એકબીજાના એ પૂરક હોય એ રીતે જોડી આપે છે આને સમાંતર કહેવાય એવી, પ્રકાશ અને પરમાણુની કક્ષાએ વસ્તુના સબંધમાં રહેલા wave particle paradox (તરંગ-પરમાણુવિરોધાભાસ)ની આધુનિક ભૌતિક વિજ્ઞાને શોધ કરીને ક્યારની ય પહેલ કરી દીધી છે

પાશ્ચાત્ય વિજ્ઞાનની વસ્તુવાદી અને યાન્ત્રિકતાવાદી અભિમુખતા અસ્તિત્વ પ્રત્યેના આધ્યાત્મિક અભિગમ સાથે શુમેળ ધરાવતી નથી ભૂતકાળમાં ધારી લેવામાં આવ્યું હતું કે વિજ્ઞાને ધર્મને ઉતારી પાડયો હતો અને આધ્યાત્મિકતા અને બૌદ્ધિકતા (rationality) વચ્ચેની ખાઈ નિતાન્ત અને ન પૂરી શકાય એવી છે પૂર્વની આધ્યાત્મિક વ્યવસ્થા અને ફિલસૂફીઓ સાથેનું આશ્ચર્ય પમાડે એવું સતત ઘટતુ જતું અંતર એ આધુનિક વિજ્ઞાનના નવા વિકાસનું એક ધૂમ ઉશ્કેરી મૂકે એવું પાસુ છે ક્વૉન્ટમ-સાપેક્ષતાવાદે ઉપજાવેલી વિશ્વની છબી અને જુગના મનોવિજ્ઞાનમાંથી અને ચેતના પરના સંશોધનની આધુનિક પ્રવૃત્તિઓમાંથી સ્પષ્ટ થતું આવતું માનવ-આત્મા અથવા માનવ-મન વિશેનું મૉડેલ આ બન્ને- યોગની ભિન્ન ભિન્ન શિસ્ત, કાશ્મીર શૈવવાદ, વજ્રયાન, ઝેન બુદ્ધિઝમ, તાઓવાદ, ખ્રિસ્તી રહસ્યવાદ, અજ્ઞેયતાવાદ (agnosticism), સૂફીવાદ અથવા કબાલા વગેરેની સાથે સાથે વધારે ને વધારે સુમેળ ધરાવતા હોય એવુ લાગે છે પુરાણા ડહાપણ અમે આધુનિક વિજ્ઞાન વચ્ચે અને પૂર્વની વિચારધારા અને પશ્ચિમના વ્યવહારીપણા વચ્ચે દૂરગામી અસર પાડે એવુ સંયોગીકરણ માત્ર શક્ય જ એટલુ જ ન નહિ, બહુ જ નજીકના ભવિષ્યમાં એમ થશે એવું હવે લાગે છે

વસ્તુરચના : સંજ્ઞા અને સંપ્રત્યય

નરેશ વેદ

"વિવેચનનો ઇતિહાસ, ખરું જોઈએ તો, સંજ્ઞાઓના ભિન્નભિન્ન સંદર્ભોમાં થતા નાનામોટા અર્થફેરફારોનો ઇતિહાસ છે. સંજ્ઞાઓ લપટી પડી ન જાય, પરિભાષા એનો પ્રાણ ગુમાવી ન બેસે એટલા માટે સંજ્ઞાઓના સંદર્ભો તપાસીને એમના સંકેતો જમાને જમાને નક્કી કરવા પડતા હોય છે."

— અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટ

•

જેના વિશે આવી તપાસ કરવાની તાતી જરૂર હોય એવી એક સંજ્ઞા છે પ્લૉટ. લૌકિક વ્યવહારમાં અને સાહિત્યવિવેચનમાં આ સંજ્ઞા છૂટથી વપરાતી રહે છે. આ વપરાશ એટલી શિથિલતાથી થઈ રહ્યો છે કે આ સંજ્ઞાને કોઈ નિશ્ચિત અર્થ જ ન હોય એવું લાગે. લૌકિક વ્યવહારમાં તો કદાચ આ બાબત ખાસ નુકસાન કરે નહીં, પરંતુ સાહિત્યવિવેચનમાં તો અરાજકતા ઊભી થાય. આ પરિસ્થિતિમાંથી ઊગરવું હોય તો આ સંજ્ઞાના સંદર્ભો તપાસી એનો સંકેત નિશ્ચિતપણે સમજવો જોઈએ.

આથી, પ્લૉટ (plot) એ સંજ્ઞાનું મૂળ ક્યાં છે, એનો અર્થ શો છે, એ અર્થમાં સમયસંજોગ અનુસાર કેવા ફેરફારો થયા છે, આપણા સમયમાં સાહિત્યવિચાર અને વિવેચનની એક પારિભાષિક સંજ્ઞા તરીકે એનો સંકેત શો છે એ સમજવાનો અહીં ઇરાદો છે.

૧

પ્રથમ આપણે આ સંજ્ઞાના કોશગત અર્થો જોઈએ. ઑક્સફર્ડ ઇંગ્લિશ ડિક્ષનેરી તથા વેબ્સ્ટર ડિક્ષનેરી આ સંજ્ઞાના નીચે મુજબ જુદા જુદા ૭ અર્થો આપે છે:

(૧) પ્લૉટ એટલે જમીનનો નાનો ટુકડો.

(૨) પ્લૉટ એટલે નકશો અથવા આલેખ (જેમ કે, કોઈ મકાનનો નકશો અથવા કોઈ કાર્ય કે પ્રવૃત્તિના પરિણામનો આલેખ)

(૩) પ્લૉટ એટલે યોજના (જેમકે, બાગ બનાવવાની, શહેર વસાવવાની, રેલવે દોડાવવાની યોજના)

(૪) પ્લૉટ એટલે રચના (જેમકે, કોઈ કાર્ય સિદ્ધ કરવા કે અમલમા મૂકવા રચના કરવી)

(૫) પ્લૉટ એટલે યુક્તિ (બદઈરાદે કોઈ પ્રકારની હિકમત કરવી કે તરકટની યુક્તિ કરવી)

(૬) પ્લૉટ એટલે સાહિત્યકૃતિમાં કરવામા આવતી વસ્તુયોજના.

કોશગત આ અર્થો પરથી ખ્યાલ આવશે કે આ સંજ્ઞાના લૌકિક વ્યવહારમાં આલેખ, યોજના, રચના, કાવતરું એવા સારાનરસા સંદર્ભવાળા સંકેતો છે. વ્યવહારમાં કોઈપણ સંજ્ઞાનો સામાન્ય વપરાશ હોય છે, પારિભાષિક અર્થમાં વપરાશ હોતો નથી, વળી, વ્યવહારમાં સંજ્ઞાઓને સાહિત્યવિવેચનની માફક મૂલ્યવાચક અર્થમાં લેવામાં આવતી નથી, પરંતુ વર્ણનાત્મક ધોરણે સ્વીકારવામાં આવતી હોય છે આથી, લૌકિક વ્યવહારમાં આ રીતે સંજ્ઞા અનેક અર્થો ધારણ કરી શકે. સાહિત્યવિવેચનમા આ કે આવી કોઈ પણ સંજ્ઞાનો 'વિશિષ્ટ-અર્થ' હોય છે

૨

પ્લૉટ એ સંજ્ઞા સાહિત્યની પારિભાષિક સંજ્ઞા છે. ગુજરાતીમાં આ સંજ્ઞાના પર્યાયો તરીકે વસ્તુ, કથાવસ્તુ, વસ્તુસંકલના, વસ્તુસંઘટના, ઘટનાતંત્ર જેવી સંજ્ઞાઓ વપરાતી રહી છે અહીં આપણે એના પર્યાય તરીકે વસ્તુરચના એવી સંજ્ઞા વાપરીશું આવી નવી સંજ્ઞા યોજવાનું કારણ એટલું જ કે પ્લૉટ એ સંજ્ઞામાં રૂપનિર્મિતિનો જે સંકેત છે, એ વ્યંજિત થઈ રહે.

કલાકૃતિને પોતાનું આગવું બંધારણ (structure) હોય છે. આ બંધારણ એટલે કલાકૃતિનું એનાં અંગોના પારસ્પરિક સંબંધ દ્વારા થતું વ્યવસ્થાપન. આવું બંધારણ મુખ્યત્વે બે અંગો વડે ઘડાય છે. એ અંગો છે : વાર્તા (story) અને વસ્તુરચના (plot) વસ્તુરચના, આમ, કલાકૃતિના બંધારણનું રચનાગત અંગ છે એમ પ્રથમ દૃષ્ટિએ કહી શકાય બીજી રીતે કહીએ તો, સર્જક દ્વારા કૃતિમાં સભાનતાપૂર્વક પસંદ કરવામાં અને યોજવામાં આવેલું, આંતરસંબંધોથી સંકળાયેલાં કાર્યોનું માળખું. સામાન્ય રીતે વાર્તા (story) કે કથાનક (fabula)માં જોવા મળતી વૃત્તાન્તાત્મક સંઘટના કરતાં વસ્તુરચના વધારે ઉચ્ચ કક્ષાની સંઘટના

ધરાવે છે. કેમકે વાર્તા કે કથાનક માત્ર આનુક્રમિક (sequential) છે. જ્યારે વસ્તુ-રચના પરિણામલક્ષી ((consequential) છે. વસ્તુરચના વૃત્તાન્તાત્મક સાહિત્યનું ગતિશીલ અને કાર્યસાધક અંગ છે. આથી પ્લૉટ એ સંજ્ઞા, સાહિત્યકૃતિના વિવિધ ઘટક અંગોના સંબંધો ચાલાક હેતુઓ અને પૌર્વાપર્યયુક્ત પરિણામ જેવી બાબતો સૂચવવા વપરાતી સંજ્ઞા છે આ આખી વાતને રૂપકમાં મૂકીએ તો એમ કહેવાય કે લખાણમાં વરણીની એક લીલા સતત ચાલતી હોય છે, સામે પડેલી ઘટનાઓ-માંથી વસ્તુ ત્યજવાનો કે ગ્રહણ કરવાનો લીલાવ્યાપાર ચાલતો હોય છે. એના વડે લેખક કૃતિનું વ્યાકરણ તૈયાર કરતો હોય છે. લેખકના લેખનકૃત્યના આ લીલાવ્યાપારમાંથી વસ્તુરચના નીપજે છે.

સાહિત્યની પારિભાષિક સંજ્ઞા હોવાને કારણે આ સંજ્ઞાનો મૂલ્યવાચક ધોરણે નિશ્ચિત અર્થ સાહિત્ય વિવેચનમાં સ્વીકૃત થવો જોઈએ, પરંતુ સાહિત્યવિવેચનનો ઇતિહાસ જોતાં સ્થિતિ સાવ વિપરીત જણાય છે. સાહિત્યવિચારમાં આ સંજ્ઞાના વર્ણનાત્મક. સંમાનસૂચક અને ટીકાસ્પદ એવા એટલા અર્થો સ્વીકારાયા છે કે એમ જ લાગે કે આ સંજ્ઞાએ એનો અર્થસંકેત ગુમાવી દીધો છે. સાહિત્યવિવેચનમાં આ સંજ્ઞાના કેવા મનસ્વી અર્થો થવા છે તેમના ઉપર એક ઉપલક નજર નાખીશું તો પણ આ વાતનો ખ્યાલ આવશે. વસ્તુરચના એટલે વાર્તા, સત્ત્વ, કારિકા, માળખું, રચનાપ્રયુક્તિ, અભિનીત કાર્ય, કરામત, કથનાત્મક કૃતિ જેના માટે અસ્તિત્વ ધરાવે છે એ કારણ. કથનાત્મક કૃતિનું વક્તવ્ય પ્રગટ કરવાનું સાધન, સસ્તી યુક્તિ ! સાહિત્ય વિવેચનમાં કોઈપણ સંજ્ઞાના આવો શિથિલ અને મનસ્વી વપરાશ ચલાવી લઈ શકાય નહીં. સંજ્ઞાનો સંદર્ભ ઓળખી, સમયાનુસાર એનો અર્થસંકેત નક્કી કરી લેવો જોઈએ.

૩

આ સંજ્ઞાનું મૂળ એરિસ્ટોટેલના લખાણમાં છે. એરિસ્ટોટલે 'Poetics'માં mythos એવી સંજ્ઞા વાપરી છે. પ્લૉટ (plot)એ સંજ્ઞાનો અંગ્રેજી તરજુમો છે. માલ્કમ બ્રેડબરી તો કહે છે કે આ અનુવાદ નથી, આ તો મૂળ સંજ્ઞાનું bastardization છે. બ્રેડબરી ભલામણ કરતાં કહે છે કે આપણે સંજ્ઞા યથાર્થ રીતે સ્વીકારવા અને યોજવા માગતા હોઈએ તો આવો ખરાબ તરજુમો વાપરવાને બદલે એરિસ્ટોટલની મૂળ સંજ્ઞા જ અપનાવવી જોઈએ. એરિસ્ટોટલે 'પોએટિક્સ'માં આ અને આવી અન્ય સંજ્ઞાઓ અમુક ચોક્કસ સંદર્ભમાં યોજેલી છે એના જમાનાનો અને એની ભાષાનો સંદર્ભ 'પોઓટિક્સ'નો અનુવાદ

કરનાર અનુવાદકની ભાષામાં હોતો નથી. આથી તેઓ, ઍરિસ્ટૉટલની સંજ્ઞાઓના પોતાની ભાષામાં, પોતાના જમાનામાં ઉપલબ્ધ પર્યાયો યોજતા રહ્યા છે, મુશ્કેલી આ કારણે ઊભી થાય છે.

ઍરિસ્ટૉટલે પોએટિક્સ'માં યોજેલી માઈમેસીસ, કેથાર્સિસ વગેરે સંજ્ઞાઓ પાછળ એની ચોક્કસ ધારણા છે. તેમ કાવ્યવિચારણા કરતાં એણે ઍકશન, એપિસોડ, કૅરેક્ટર જેવી જે સંજ્ઞાઓ વાપરી છે તેનાં વિશે પણ એના ચોક્કસ ખ્યાલો છે. તો mythos એ સંજ્ઞાથી ઍરિસ્ટૉટલને શું અભિપ્રેત છે એ પ્રથમ સમજીએ.

કાવ્યવિચારણા કરતી વખતે કાવ્યના એક નિદર્શાત્મક સ્વરૂપ તરીકે ટ્રૅજેડીની ચર્ચા એણે કરી છે. એ ચર્ચા કરતાં mythos વિશે વિચારવાનું એમને થયુ છે ઍરિસ્ટૉટલના ખ્યાલ મુજબ વસ્તુરચના (mythos) એટલે ક્રિયા (action)નું અનુકરણ. ટ્રૅજેડીનું એ સર્વાધિક મહત્ત્વનું અંગ છે. ટ્રૅજેડીની વસ્તુરચના ગમે તેમ આરંભ કે અંત પામે નહીં, એના આરંભ મધ્ય અને અંત નિશ્ચિત યોજનાવાળાં હોય છે આ વસ્તુરચનામાં સ્મૃતિથી આવરી શકાય એવું કદ જોઈએ. આ વસ્તુરચના, સાદી અને સંકુલ અથવા પ્રસંગપ્રધાન અને એકાત્મક, એવા બે પ્રકારની હોય છે. જેમાં ઘટનાઓ આવશ્યક કે સંભવિત અનુક્રમ વગર એક પછી એક ઘટતી રહે એવી પ્રસંગપ્રધાન (episodic) વસ્તુરચના કનિષ્ઠ પ્રકારની છે, જ્યારે એકબીજામાંથી સ્વાભાવિકપણે ફૂટતા અને વિકસતા બનાવે-વાળી, એક લક્ષ્ય સિદ્ધ કરતી એકાત્મક (organic) વસ્તુરચના ઉત્તમ પ્રકારની છે. આવી એકાત્મકતા, રચનામાં કેવળ એક જ નાયક રાખવાથી સિદ્ધ થઈ શકતી નથી એકાત્મકતાનો આધાર ક્રિયા પર છે, ક્રિયાનો આધાર વસ્તુરચના છે. આથી, સાહિત્યકૃતિમાં આકૃતિ વસ્તુરચનાથી સંસિદ્ધ થાય

પ્રથમ તો વસ્તુરચના એટલે 'બનાવોની ગોઠવણી' એવો સાદો ખ્યાલ એ મૂકે છે. પરંતુ પછીથી વસ્તુરચનાના નિર્માણકાર્યને સાહિત્યકારના વિશિષ્ટ ધર્મ તરીકે એ ઓળખાવે છે. બનાવોની ગોઠવણી તો ઇતિહાસકાર પણ કરતો હોય છે, પણ ઇતિહાસકાર સર્જક નથી, કેમકે એ વસ્તુરચના કરતો નથી. સર્જક ઇતિહાસકાર કરતાં એની રૂપનિર્મિતિને કારણે જુદો પડે છે. પોતાની વિશિષ્ટ યોજકશક્તિ વડે સર્જક વસ્તુરચના કરે છે. આ વસ્તુરચના જ ક્રિયાનું મૂર્તરૂપ છે, અને એમાં જ ખરું સર્જકકર્મ છે. ઍરિસ્ટૉટલ આમ કહે છે ત્યારે સમજાય

છે. કે વસ્તુરચના કે સંવિધાનકાર્ય એટલે બનાવોની સ્થૂળ ગોઠવણી નહીં, પરંતુ જીવનની ગતિલીલાનું પ્રતિરૂપ, જે આપણા આસ્વાદનું ખરું કારણ બને છે.

જોઈ શકાશે કે ઍરિસ્ટોટલની દૃષ્ટિમાં વસ્તુરચના એ કલાકૃતિનું ગતિશીલ અને કાર્યસાધક ઘટક છે. વધારે સ્પષ્ટ રીતે કહીએ તો કલાકૃતિનું ચયનકેન્દ્ર (distilling centre) છે. કૃતિનું એ એવું કેન્દ્ર છે જેનાથી કૃતિનું રંગમંચ કે પુસ્તક એમ માધ્યમ નક્કી થાય છે, રચનાની ભાવાત્મક કે નાટ્યાત્મક એવી પ્રકૃતિ નક્કી થાય છે, સંગતિ માટેના આવશ્યક સિદ્ધાન્તો ઘડાય છે. ઍરિસ્ટોટલ વસ્તુરચનાને સર્જન અને વિવેચનના મુખ્ય સિદ્ધાન્ત (first principle) તરીકે ઓળખાવી, એનો ભારે મહિમા કરે છે.

૪

મધ્યકાળમાં ઍરિસ્ટોટલનું 'પોએટિક્સ' નાશ તો નહોતું પામ્યું, પરંતુ અંધકારની ગર્તામાં ધકેલાયું હતું. એ કારણે એ સમયગાળામાં ઍરિસ્ટોટલના ખ્યાલો વિકસવાને બદલે સિસરો અને ક્વિન્ટીલિયનના ખ્યાલો વિકસ્યા. થોડો સમય હોરેસના વિચારોનું પણ ચલણ રહ્યું. આ બધા સમય દરમ્યાન આ સંજ્ઞાનું ઘણું હીનીકરણ થયું. છેક રોમૅન્ટિક યુગ સુધી વસ્તુરચનાનું માત્ર યાંત્રિક કાર્ય જ છે એમ માનીને સૌ ચાલ્યા. સૈદ્ધાન્તિક રીતે આ સંજ્ઞાનું એટલું બધું એ લોકોએ અવમૂલ્યન કર્યું કે વસ્તુરચના એટલે કથાનું વસ્તુ જ્યાં ટાંગવામાં આવે છે તેવું માળખું, એવો તદ્દન પ્રાથમિક અર્થ આ સંજ્ઞાનો શેષ રહ્યો. આવું માળખું, કોઈ કૃતિ કરતાં તદ્દન જુદું, બાહ્ય અસ્તિત્વ ધરાવતું હોય અને એક બીજી રચનામાં સ્થાનાપન્ન કરી ફરી વાપરી શકાય એમ પણ એ લોકોએ માન્યું. એમાંય જ્યારે 'Basic Plots' નામક પુસ્તક પ્રગટ થયું ત્યારે તો આ સંજ્ઞા એના નિકૃષ્ટ અર્થ પર પહોંચી ગઈ.

પંદરમી સદી દરમ્યાન ઍવરોઝ અને હર્મન્સ દ્વારા લેટિન ભાષામાં ઍરિસ્ટોટલના 'પોએટિક્સ'નો અનુવાદ થતાં વસ્તુરચના એ સંજ્ઞાએ ફરીથી પશ્ચિમ યુરોપના સિદ્ધાન્તવિવેચનમાં સ્થાન મેળવ્યું.

ઓગણીસમા શતકમાં પ્રસિદ્ધ અમેરિકી નવલકથાકાર હેન્રી જેમ્સે ઍરિસ્ટોટલ દ્વારા વસ્તુરચના, પાત્ર, વિચાર વગેરે અંગોની પૃથકતાની મૂકાયેલી અને પાછળના વિવેચકો દ્વારા સ્વીકારાઈને મહત્ત્વની બનેલી વાતનો અસ્વીકાર કર્યો અને વિવિધ અંગોના સરખા મહત્ત્વવાળા સમન્વયની વાત મૂકી. નવલકથાના સંદર્ભમાં વાત

મૂકતા એમણે જણાવ્યું, "A novel is a living thing, all one and continuous, like every other organism, and in proportion as it lives will it be found, I think, that in each of the parts there is something of each of the other parts" વસ્તુરચના અને પાત્ર બંનેને જુદા પાડી શકાય નહીં, એમ કહી તેઓ સ્પષ્ટ રીતે પૂછે છે કે "પાત્ર બનાવોનું પરિણામ નથી તો શું છે? બનાવ પાત્રનું નિર્દેશન નથી તો બીજું શું છે?" હેન્રી જેમ્સની આ સમન્વયવાદી વિચારણાને મળેલી વ્યાપક સ્વીકૃતિએ કથાસાહિત્યને કયું તત્ત્વ 'જીવંત' અને 'ગતિશીલ' બનાવે છે તથા બનાવ અને પાત્ર વચ્ચેની પરસ્પર ક્રિયાને કયા સિદ્ધાન્ત દ્વારા સમજાવી શકાય – એ પ્રશ્નો પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાની સાહિત્યવિવેચનને તક પૂરી પાડી

૫

વીસમી સદી દરમ્યાન ઘણા વિવેચકોએ આ સંજ્ઞા વિશે વિચાર કરી એના વિશેના નવા નવા ખ્યાલો રજૂ કર્યા છે એવા પ્રયાસોમાં સૌ પ્રથમ રોબર્ટ શોલ્સ અને રોબર્ટ કેલોગનો વિચાર ધ્યાનપાત્ર છે એ બંને મિત્રોએ સાથે મળીને લખેલા 'The Nature of Narrative' નામક પુસ્તકમાં તેઓએ વૃત્તાન્તાત્મક કથા (narrative)નો જુદા જુદા સ્વરૂપોમાં થયેલો વિકાસ તપાસ્યો છે કથાના કોઈ એક સ્વરૂપનો વિકાસ તપાસવાને બદલે તેઓએ પશ્ચિમી કથાસાહિત્યનો, કથાના અનેક પેટા સ્વરૂપોને અંદર સમાવી, વિશાળતા અને સમગ્રતા સાથે વિચાર કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે તેઓ કથાના વ્યાપકરૂપે બે વિભાગ પાડે છે અનુભવનિષ્ઠ (empirical) કથા અને અને કપોલકલ્પિત (fictional) કથા આ પછી તેઓએ ભૂતકાળના તથ્યને લગતી હોય તે ઐતિહાસિક (historical) કથા અને વર્તમાન ઐન્દ્રિય અનુભૂતિ અને પરિવેશને સ્પર્શતી અનુકારક (mimetic) કથા, એવા અનુભવનિષ્ઠ કથાના બે પેટા વિભાગ વિચાર્યા છે એ જ રીતે કપોલકલ્પિત કથાના બે પેટા તે કૌતુકરાગી (romantic) કથા અને બોધક (didactic) કથા આમાથી અનુભવનિષ્ઠ કથા વસ્તુરચનાની વફાદારીના બદલે વાસ્તવની વફાદારી ધરાવે છે એના બે વિભાગોમાંથી ઐતિહાસિક કથા ભૂતકાળના પરંપરાગત રૂપાંતર કરતા વિશિષ્ટપણે હકીકતના સત્ય પ્રત્યે અને ખરેખર ભૂતકાળ પ્રત્યે વફાદારી દાખવે છે આવી કથા એના વિકાસ માટે સ્થળ અને સમયનો ચોક્કસ નિર્દેશ અને કાર્યકારણના સંપ્રત્યયની જરૂર ધરાવે છે જ્યારે અનુકારક કથા હકીકતના સત્ય તરફ નહીં, પરંતુ પરિવેશ અને સંવેદનના સત્ય પ્રત્યે વફાદારી ધરાવે છે એટલે કે, ભૂતકાળની શોધખોળ કરતા વર્તમાનના નિરીક્ષણો પર

આધારિત રહે છે. પોતાના વિકાસ માટે આ કથા, સમાજશાસ્ત્રીય અને માનસશાસ્ત્રીય સંપ્રત્યયોની આવશ્યકતા ધરાવે છે: આ અનુકારક કથા કલ્પિત (mythic)-ની વિરોધી એ બાબતમાં છે કે એ વસ્તુરચનાવિહોણી કથા છે. 'જીવનનો ટુકડો' એ એનું આખરી સ્વરૂપ છે. જ્યારે કથાની કપોલકલ્પિત શાખાએ આદર્શ પ્રત્યેની વફાદારીની જગ્યાએ વસ્તુરચના પ્રત્યેની વફાદારી દાખવી. આવી કથાઓના લેખકની આંખ, બાહ્ય વિશ્વ પર નહીં પરંતુ પ્રેક્ષકો પર હોય. આ વડે કાં તો એ વાંચકોને આનંદ આપવાનું કે પછી શિક્ષણ આપવાનું ઇચ્છે છે.

આ વિચારણામાં વિવાદાસ્પદ ઘણું છે, છતાં એ લક્ષપાત્ર છે. ખાસ તો એ કારણે કે આ પ્રકારની ગુણાત્મક વ્યવસ્થા સાહિત્યના વાસ્તવ કે આદર્શ સાથેના સાધન તરીકે વસ્તુરચનાને ગણવાનો તત્ત્વતઃ ઇન્કાર કરે છે.

ચાલુ સદીના કેટલાક અન્ય વિચારકોની વિચારણા જુદી દિશાની છે તેઓએ 'poiesis'નો ખ્યાલ મૂક્યો છે. કૃતિની પ્રક્રિયાનું વર્ણન કરવામાં કર્તાએ કથન વડે કઈ રીતે અર્થની અભિવ્યંજના સાધી, એ શોધવાની બાબતમાં તેઓને રસ છે. આ વિચારકો વસ્તુરચનાના અંગભૂત ઘટકો વિશે વિચારે છે. તેઓના અભિપ્રાય મુજબ કલાકૃતિને સમજવી હોય તો આપણે કથન અને બંધારણને સામાન્ય રીતે ન સમજી શકીએ, પરંતુ પંક્તિએ પંક્તિની સંરચના કઈ રીતે થઈ છે એ વિચારીને જ એનું બંધારણ સમજી શકાય. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો, શાબ્દિક આયોજન વડે કાર્ય કેવી રીતે મૂર્ત કરાયું છે એ વિચારવું જોઈએ. 'poiesis'ને બદલે સંજ્ઞા બીજી ગમે તે વપરાય, પરંતુ આ વિચારકોને રસ હતો અપેક્ષિત અસર પ્રગટાવે એવા કૃતિના સંઘટનમાં અથવા કૃતિના વિચાર અને અર્થને ગતિમાન કરનાર તત્ત્વમાં. આ બધા વિચારકોને વસ્તુરચનાની મૂળ પ્રકૃતિ ઓળખવામાં રસ હતો પરંતુ તેઓ પ્લૉટ એ સંજ્ઞાને અપૂરતી ગણે છે. એનાથી વધારે ઊંડો અને વ્યાપક અર્થ સંચિત કરી શકે એવી સંજ્ઞા તેઓ ઇચ્છતા હતા. આ માટે જે સંજ્ઞા, આ કારણે, યોજી તે છે 'poiesis'. જરા કૃત્રિમ કે વિચિત્ર લાગતી આ સંજ્ઞા, આ વિચારકોએ વસ્તુરચના એ સંજ્ઞાનું ભાવવાહી અને સર્જનાત્મક નવીનીકરણ કર્યું તેનો નિર્દેશ કરે છે. આવા વિચારકો છે પીટર ગેરેટ, જેમ્સ જોયૂસ, જોસેફ કોનરાડ, રાલ્ફ ફ્રિડમેન વગેરે. આ વિચારકોના વિચારો અગાઉના વિચારકો કરતાં એ બાબતમાં જુદા પડે છે કે સમકાલીન દર્શનશાસ્ત્રીય કે માનવશાસ્ત્રીય વિચારણા સાથે એનો સંબંધ નથી. એમનું વિશેષ ધ્યાન છે સાહિત્યકૃતિ સમયના પરિમાણ પર કેન્દ્રિત થઈને જે ગતિ અને વિકાસ હાંસલ કરે છે, એ મુદ્દા પર.

આ વિચારકોના અભિપ્રાય મુજબ વસ્તુરચના એ ક્રિયાની ગોઠવણ છે. આ ક્રિયા સમયના અનિવાર્ય માધ્યમ વડે જ વિકાસ સાધે છે કૃતિનાં આરંભ-મધ્ય અને અંત, સમયના આધારે જ નિર્ણિત થાય છે. સમયના એ વહેણમાં કાર્ય-કારણ પણ ઉપસ્થિત હોય છે જ. કલાકૃતિઓ સમયને માપી શકાય, ભાખી ભાખી શકાય, એવા બાહ્ય સ્વરૂપનો અનાદર કરે છે. સમયનો અનાદર એટલે પરંપરાગત રૂપનો અનાદર, ઍરિસ્ટોટલે વસ્તુરચનાના ખ્યાલને સર્જકની સંવિધાનશક્તિ સાથે સાંકળ્યો હતો, આ વિચારકો વસ્તુરચનાને સંવિધાન સાથે નહીં, ગતિ-હલચલના ખ્યાલ સાથે સાંકળે છે. 'poiesis' એ સંજ્ઞાથી સંગઠન અને ગતિના ખ્યાલ સૂચવાય છે.

૬

વીસમી સદીમાં કેટલાક વિવેચકો એવા છે, જેમણે ઍરિસ્ટોટલને આ બાબતમાં ફરી પૂર્વ સ્થિતિએ લાવી મૂક્યો. તેઓએ કૃતિમાં વસ્તુરચનાને પ્રાથમિક મહત્તા ફરી આપી. આ વિવેચકો નવ્ય ઍરિસ્ટોટેલિયન અથવા શિકાગો સ્કૂલના વિવેચકો છે. આ સ્કૂલના એક અગ્રણી રોનાલ્ડ ક્રેને 'The Concept of plot and the plot of Tom Jones' નામક નિબંધ લખી ઍરિસ્ટોટલની વિચારણાને નવી ભૂમિકા ઉપર મૂકી આપી. ઍરિસ્ટોટલે ટ્રૅજડીની વિચારણામા વસ્તુરચનાને સર્વાધિક મહત્તા આપી હતી, પરંતુ એમનો ક્રિયાનો ખ્યાલ ઝાંખો રહી જતો હતો, તો એ જે ઝાંખો ખ્યાલ છે તેમાં પાત્ર અને વિચારની ક્રિયાનો ખ્યાલ ઉમેરી, એનો માત્ર સ્થૂળ ઈંગિતો કરતાં વધારે રૂઢ ખ્યાલ ઊભો કરી શકાય. આર. એસ. ક્રેને આ મુદ્દા ઉપર લક્ષ કેન્દ્રિત કરી વસ્તુરચના (plot) એ સંજ્ઞાને અને સંપ્રત્યયને સમન્વયાત્મક ગણ્યા. વસ્તુરચનાની વ્યાખ્યા આપતા એણે કહ્યું, "the particular temporal synthesis effected by the writer of the elements of action, character and thought that constitute the matter of his invention." ઍરિસ્ટોટલના વસ્તુ-રચનાના સંપ્રત્યયનું સંસ્કરણ કરતાં તેણે ક્રિયાની વસ્તુરચના, પાત્રની વસ્તુરચના અને વિચારની વસ્તુરચના એવા ત્રણ મુદ્દાઓ મૂક્યા. કૃતિના પ્રવક્તાની પરિસ્થિતિમાં ક્રમશઃ કે ત્વરિત પરિવર્તન લાવનાર ઘટનાને એણે ક્રિયાની વસ્તુરચના કહી. પ્રવક્તાના નૈતિક ચારિત્ર્યમાં સંપૂર્ણ પરિવર્તન લાવનાર પ્રક્રિયાને પાત્રની વસ્તુ-રચના કહી. પ્રવક્તાના વિચારો અને લાગણીઓમાં સંપૂર્ણ પરિવર્તન લાવનાર પ્રક્રિયાને વિચારની વસ્તુરચના કહી. આ ત્રણેય પ્રકારની પ્રક્રિયાઓને એણે એમ કહીને સાંકળી કે પ્રવક્તાની પરિસ્થિતિમા આવતું પરિવર્તન પાત્ર અને વિચાર

દ્વારા નિર્ધારિત થાય છે તેમ જ એના પર અસર પણ પાડે છે, પાત્રમાં આવતું પરિવર્તન ક્રિયાથી જ ઘડાય છે અને વિચાર તથા લાગણી બંનેને સ્પષ્ટ કરી આપે છે. વિચારમાં આવતું પરિવર્તન પાત્ર અને ક્રિયા વડે આવે છે અને એ સાથે અભિસંધિત રહે છે કેનનો પ્રયત્ન વસ્તુરચનાના ઍરિસ્ટોટલના ખ્યાલમાં રહેલી અને પછીની સદીઓના વિચારકો–વિવેચકોએ ગૂંચવી મૂકેલી ગુત્થિઓ ઉકેલવાનો હતો. આ પ્રકારની સમન્વયાત્મક વિચારણા વડે કેને વાચકના સહૃદય પ્રતિભાવ પરના સર્જકના આધિપત્યની, વાચકનાં રસ અને કુતૂહલ જાગૃત કરવાની સમયાવધિ ઉપરના સર્જકના આધિપત્યની બાબતોનો ખુલાસો કરી આપ્યો. મધ્યકાળ દરમ્યાન ઍરિસ્ટોટલની વિચારણાને જે જડ અને અવિશ્વસનીય રૂપ અપાયું હતું એ દૂર કરી આપ્યું. વસ્તુરચના એ કેવળ યાંત્રિક ગોઠવણ છે એવા તદ્દન સ્થૂળ ખ્યાલને ભૂંસી નાખ્યો. વસ્તુરચનાના સંપ્રત્યયનું ચીવટથી અને બૌદ્ધિક શિસ્તથી સ્પષ્ટીકરણ કરી, આધુનિક માણસને અનુકૂળ આવે એવું એનું સંસ્કરણ કરી આપ્યું. વસ્તુરચનાનું ક્રિયાના સ્થૂળ માળખા સાથે સાદું સમીકરણ કરવામાં આવતું હતું તેની સામે વિરોધ કરી આખી વિચારણાને તેણે તાત્ત્વિક ભૂમિકા ઉપર મૂકી આપી. વસ્તુરચના એ માત્ર રૂપરેખા, માળખું કે વેષ્ટન નથી, તેમ એ માત્ર કરામત કે યાંત્રિક રચના પ્રપંચ નથી, સાધન નથી; કળાકૃતિ અખંડ અને સાવયવ રચના લાગે છે એ સાધી આપનારું અંતિમ ધ્યેય છે એવું પ્રતિપાદન તેણે કર્યું. આથી, વિવેચકો માટે વસ્તુરચનાને તેણે પ્રથમ સિદ્ધાન્ત માન્યો, જે વિવેચકોએ કોઈ પણ કૃતિ કે એના આંતરિક ભાગની તપાસ પહેલાં આત્મસાત કરી લેવો જોઈએ.

૭

ચિકાગો સ્કૂલના વિવેચકો જે રીતે વસ્તુરચનાને કૃતિના રચનાતંત્રની વ્યવસ્થા કરવાના નિર્ધારક સાધન તરીકે જુએ છે, તે જ રીતે રશિયન સ્વરૂપવાદીઓ પણ એ વિચારણાને સ્વીકારે છે. તેઓ પણ ચિકાગો જૂથના વિવેચકોની માફક વસ્તુરચનાના મૂલ્ય વિશે ખાત્રીપૂર્વક બોલે છે. આ રશિયન વિચારકોનો વસ્તુરચનાનો સંપ્રત્યય શું છે એ હવે સમજીએ.

આ લોકો માને છે કે કથાત્મક રચના અગણિત કથાઘટકો (motifs) ને આધારે રચાય છે. આ કથાઘટકો કથા માટે મૂળગત અને અપરિહાર્ય એકમો છે, કથાત્મક રચનાનાં આદ્યતત્ત્વો છે. જેમકે, પુત્ર દ્વારા પિતાની શોધખોળ ('યુલિસિસ' અને 'ઓડેસી'), પિતા પ્રત્યે સંતાનોની અકૃતજ્ઞતા ('કિંગ લીયર' અને 'પિયર ગોરીઓ'), વયનાં કજોડાં ('જાન્યુઆરી એન્ડ મે'). કૃતિનું કથાનક (fabula) એ છે જેમાં આ કથાઘટકોનું સમયાનુક્રમમાં અથવા સમયાશ્રિત કારણશૃંખલાવાળી

આનુપૂર્વી દ્વારા આયોજન કરવામાં આવ્યું હોય. આ કથાનક કથાકૃતિમાંનાં કથાઘટકોનો સમુચ્ચય છે, કથાકૃતિનું એ કાચું દ્રવ્ય છે, જેને રચનાનિર્માણ સમયે કથાકાર ઘડે છે અને કળાત્મક આકાર આપે છે જ્યારે વસ્તુસંઘટન (sujet) એટલે આ કથાઘટકોની કૃતિમાં રજૂઆત કે વ્યવસ્થા કરનાર અંગ. વસ્તુસંઘટન એટલે કથાઘટકોનો સરવાળો નહીં, પરંતુ સર્જકની રચનાયુક્તિ વડે જેને સાહિત્યિક રૂપ પ્રાપ્ત થયું છે તેવું કથાનક. સાદી રીતે કહીએ તો, બનાવોના વ્યવસ્થિત ક્રમ દ્વારા આપણને જે ખ્યાલ આપે કે કૃતિમા શુ બની રહ્યું છે—તે કથાનક (fabula) છે, જ્યારે વાચકના કૃતિ સાથેના સંપર્ક સમયે રજૂઆતના ક્રમ વડે શું બન્યું તેનો ખ્યાલ જેના વડે મળે છે તે વસ્તુસંઘટન (sujet) છે. કથાનક પર અમુક રચનાયુક્તિઓ યોજી સર્જક આવું વસ્તુસંઘટન નિપજાવે છે આ રચનાયુક્તિઓ એટલે પ્રસંગોનું પુનરાવર્તન, રચનામા કાળવ્યુત્ક્રમ કે કાળનું નવ સંયોજન, પ્રસંગની મંથરતાનું કે શીઘ્રતાનું આયોજન, પ્રસંગોની સમાન્તર કે વિરોધયુક્ત ગોઠવણ, પ્રથમ દ્વિતીય કે તૃતીય પુરુષના દૃષ્ટિબિંદુનો કથનના દૃષ્ટિકોણ તરીકે વિનિયોગ

રશિયન સ્વરૂપવાદીઓ આ વિચારણામાં ટેકનિકનો ખ્યાલ ઉમેરે છે. વાર્તા અને વસ્તુરચના એ મુદ્દાઓની ચર્ચામાં ફોર્સ્ટર વગેરે વિચારકોએ ટેકનિકનો મુદ્દો લક્ષમાં લીધો ન હતો પણ એક બીજી વાત અહી ધ્યાનપાત્ર છે આ સ્વરૂપવાદીઓ વાર્તા અને કથાનક (fabula) ને તેમ જ વસ્તુરચના અને વસ્તુસંઘટન (sujet) ને એક માનતા નથી Fabula અને sujet એવી સંજ્ઞાઓનો અંગ્રેજીમાં story અને plot રૂપે અનુવાદ કરવામા આવે છે તેનો વિરોધ કરે છે. હકીકતે આ બંને સંપ્રત્યયયુગ્મ એક નથી, આ તો મૂળ સંપ્રત્યયનો વિકાસ છે

વાર્તા અને વસ્તુરચના વચ્ચે એવો તફાવત નથી, જેવો કથાનક અને વસ્તુ સંઘટન વચ્ચે છે. વસ્તુસંઘટન એટલે તો સર્જક દ્વારા ખરેખર ઘડવામાં આવેલી કથા, એ પૂર્ણ કળાકૌશલ (finished artifact) છે જ્યારે કથાનક તો અમૂર્તીકરણ અને પુનર્નિર્માણ બંને છે, એ એવી અમૂર્ત ભાત છે જે વસ્તુસંઘટન જેવાં તત્ત્વો ધરાવતી નથી. આની તુલનાએ વાર્તા અને વસ્તુરચના બંને પ્રાથમિકપણે અમૂર્ત અંશો જ છે. ફોર્સ્ટર જેવો અભ્યાસી જ્યારે વાર્તા અને વસ્તુરચના વચ્ચે સમય અને કાર્યકારણ જેવાં તત્ત્વોને આધારે ભેદ કરે છે ત્યારે ભૂલી જાય છે કે કોઈ પણ પ્રકારની કાર્યકારણલક્ષી આનુપૂર્વી આવશ્યકરૂપે સામયિક કે કાળાનુક્રમિક પરિમાણ ધરાવે જ છે કથામાં એની કરોડરજ્જુ તરીકે વાર્તા હોવી જોઈએ એ બરાબર, પરંતુ કથા વસ્તુરચના વિનાની અથવા

ભ્રમણકથામાં હોય છે તેવી વેરવિખેર કાર્યકારણ શૃંખલાવાળી હોઈ શકે. જ્યારે કોઈ પણ કથા, કથાનક (fabula) અને વસ્તુસંઘટન (sujet) વિના રૂપ ધારણ કરી શકે નહીં. વાર્તા અને વસ્તુરચના વચ્ચે ભેદ કેવળ સમય કે કાર્યકારણની કડીથી જ પાડી શકાય છે, એમાં કથાની રજૂઆતની વ્યવસ્થા તો એકસરખી જ રહે છે. કથાનક અને વસ્તુસંઘટન આવી ઉપલક કડીઓથી જુદાં પડતાં નથી, પરંતુ રજૂઆતના ક્રમ, રચનારીતિથી જુદા પડે છે. 'પછી શું બન્યું ?' એમ પૂછવાથી વાર્તા મળે, 'એમ શા માટે બન્યુ' એમ પૂછવાથી વસ્તુરચના મળે. પરંતુ કથાનક અને વસ્તુસંઘટન આવા પ્રશ્નો પૂછવાથી જાણવા મળે નહીં. આથી વાર્તા અને કથાનકને એકરૂપ માની શકાય નહીં. વાસ્તવમાં કથાનક વાર્તાની સાથે નહીં, વસ્તુરચના સાથે સામ્ય ધરાવે છે. આથી, વાર્તા વિરુદ્ધ વસ્તુરચના અને કથાનક વિરુદ્ધ વસ્તુસંઘટન એ બંને સંપ્રત્યયો એકબીજાની અવેજીરૂપ નથી, પરંતુ એકબીજાના પૂરક છે. આપણે આ બંને સંપ્રત્યયો સાથે જોડીને આ રીતે એની વ્યવસ્થા કરી શકીએ–

(1) story–type sujet
(2) story – type fabula
(3) plot – type sujet
(4) plot – type fabula

આ ચારમાંથી plot typc sujet એ ઍરિસ્ટોટલના mythosના ખ્યાલની સાથે એકરૂપતા ધરાવતો ખ્યાલ છે.

રશિયન સ્વરૂપવાદીઓએ કથનાત્મક સાહિત્યરચનાની વિચારણા શાસ્ત્રીય રીતે કરી છે. તેઓએ કથાઘટક (motif), કથાનક (fabula) અને વસ્તુસંઘટન (sujet) એવા ત્રણ મુદ્દાઓ વડે કથારચનાને ઓળખવાનું અને વિવેચવાનું ગોઠવ્યું છે. કથારચનાનો વિચાર કરતાં તેઓએ mode of existence, order of presentation, mode of linkage, point of view વગેરે મુદ્દાઓને અનુલક્ષી વાર્તા, કથાનક, વસ્તુરચના અને વસ્તુસંઘટના વચ્ચેની સમાનતા અને વિભિન્નતા તારવી આપી.

વસ્તુરચના (plot)ના સંપ્રત્યયની વિચારણામાં તેઓનું મહત્ત્વનું અર્પણ એ છે કે તેઓએ ઍરિસ્ટોટલના સંવિધાનના મૂળ ખ્યાલને એમાં ટૅક્નિકનો મુદ્દો ઉમેરી વધારે વિકસાવ્યો. Mythos એટલે માત્ર રૂપરેખા, વસ્તુસંકલના કે ઘટનાતંત્રનું આયોજન નહીં, પરંતુ રૂપનિર્માણની પ્રવૃત્તિ, finished artifact એવો ખ્યાલ તેઓએ મૂકી આપ્યો છે.

નોર્થોપ ફ્રાય જેવા આ સદીના એક મહત્ત્વના વિચારકે આ સપ્રત્યયને જરા ગૂચવ્યો છે તેઓ જણાવે છે કે એરિસ્ટોટલની જે thought સજ્ઞા છે એ આધુનિક વિવેચનમા જેને આપણે theme કહીએ છીએ તે સજ્ઞા છે 'આ વાર્તાનો મુદ્દો શો છે?' એના પ્રશ્નનો જે કાંઈ ઉત્તર મળે તે એ રચનાનુ theme છે, ફ્રાય કહે છે આ theme એ સજ્ઞા ત્રિસ્તરીય છે એક તો એના વડે પરપરાગત અર્થ, જેને આપણે 'વિષય' કહીએ છીએ તે સમજાય છે, બીજો સાહિત્યકૃતિની સહૃદય ભાવક પરની મર્મિક પ્રતિક્રિયાનો અર્થ સૂચવાય છે અને ત્રીજો આપણા માનસમા સાહિત્યકૃતિનો સમગ્ર ઘટ તથા તેની એકતા મૂર્ત કરી આપની વસ્તુરચના એવો સૂચવાય છે આમ જણાવી તેઓ એવુ વિધાન કરે છે કે વસ્તુરચના (plot) એ સજ્ઞાનુ સ્થાન વિષયવસ્તુ (theme) એ સજ્ઞાએ ગ્રહણ કરી લીધુ છે

એ ખરુ છે કે શબ્દો એના વિકાસના કુદરતી ક્રમમા અર્થો બદલે, નવા અર્થ ધારણ કરે સભવ છે કે ફ્રાયે મનાવ્યુ છે તેમ thought એ સજ્ઞાનો આવો અર્થ મનાયો હોય પરન્તુ એ ય સભવિત છે કે mythos એ સજ્ઞાએ પણ કોઈ નવો અર્થ ધારણ કર્યો હોય ફ્રાયની વિચારણામાથી એનો કોઈ ખુલાસો મળતો નથી એટલુ જ નહી, ફ્રાયે આ અગે કોઈ સપ્રત્યય સ્પષ્ટ કર્યો નથી

૯

એરિસ્ટોટલે તો વસ્તુરચનાના બે પ્રકારો, સરળ અને સકુલમો, જ નિર્દેશ કર્યો હતો, પરતુ પછીથી એના અનેક પ્રકારો, અનેક દૃષ્ટિએ પાડવામા આવતા રહ્યા છે જેમ કે, પ્રસગપ્રધાન અને એકાત્મક વસ્તુરચના, આ પ્રકારો ઘટકોને આધારે પાડવામા આવ્યા છે, કોઈ વાર રચનામાના એના સ્થાન અને મહત્ત્વના આધારે પ્રકારો યોજવામા આવ્યા છે, જેમ કે મુખ્ય વસ્તુરચના (main plot) અને ઉપવસ્તુરચના (sub plot) કોઈવાર એના વલણને આધારે એનો નિર્દેશ કરવામા આવ્યો છે, જેમ કે પરપરાગત વસ્તુરચના (traditional plot) અને પ્રયોગશીલ વસ્તુરચના (experimental plot) કોઈ વાર ભૌમિતિક આધારો દ્વારા એનો નિર્દેશ કરવામા આવે છે જેમ કે, રૈખિક વસ્તુરચના (linear plot), સમાતર રેખાઓવાળી બેવડી વસ્તુરચના (double plot) વર્તુળાકાર વસ્તુરચના (circle plot) રોબર્ટ શોલ્સ અને રોબર્ટ કેલોગ વૃત્તાન્તાત્મક કથાના પોતાના અભ્યાસમા જટિલ કથાસ્વરૂપનુ વર્ગીકરણ કરતા એના

પાંચ પ્રકારો નિર્દેશે છે :, ઐતિહાસિક (historical), પુરાકથાત્મક (mythic), કલ્પિત, (fictional), અનુકારક (mimetic) અને બોધક (didactic). નોર્મન ફ્રીડમેન રોનાલ્ડ ક્રેઈનના સંપ્રત્યયને વિકસાવી ધારણા સામે સાક્ષાત્કારની બાબત, અપેક્ષાઓ જગાડવાની અને સંતોષવાની બાબત, શક્યતાઓની રજૂઆત અને એના સમાધાનની બાબત–ટૂંકમાં કથાકૃતિમાં વસ્તુરચના કઈ રીતે અમલમાં આવે છે એનો પદ્ધતિસર વિચાર કરી, પ્રથમ એના મુખ્ય ત્રણ ત્રણ પ્રકારો દર્શાવે છે : (૧) કાર્યની વસ્તુરચના (૨) પાત્રની વસ્તુરચના અને (૩) વિચારની વસ્તુરચના. ત્યારબાદ એના પેટા પ્રકારો દર્શાવે છે—ક્રિયાલક્ષી વસ્તુરચના, ભાવપૂર્ણ વસ્તુરચના, કરુણ વસ્તુરચના, શિક્ષાદર્શી વસ્તુરચના, લાગણીશીલ વસ્તુરચના, આનંદાશ્ચાર્યયુક્ત વસ્તુરચના પ્રૌઢતાયુક્ત વસ્તુરચના, પરિવર્તનલક્ષી વસ્તુરચના, કસોટીમૂલક વસ્તુરચના, અવદશાસૂચક વસ્તુરચના, શિક્ષામૂલક વસ્તુરચના, પ્રકાશક વસ્તુરચના, મનોવેધક વસ્તુરચના, સંપ્રજ્ઞ વસ્તુરચના જુદા જુદા વિચારકોએ કેટલી બધી રીતે આ સંજ્ઞાને વિચારી જોઈ છે એનો પરિચય આનાથી મળશે. એટલું જ નહીં, આ સંપ્રત્યય કેટલો સંકુલ છે, એના વિશે આટલા બધા પરિપ્રેક્ષ્યથી વાત કરવી પડે છે તેનો પણ ખ્યાલ આવશે.

૧૦

આટલી ચર્ચાને અંતે એ જાણી લેવું જોઈએ કે આ સંજ્ઞાનો આપણા સમયમાં શો અર્થસંકેત છે. આપણે આગળ જોયું કે આ સંજ્ઞાનો અર્થસંકેત સમયસંજોગ અનુસાર બદલાતો રહ્યો છે. આપણા સમયમાં પણ ઘણા મીમાંસકો અને વિચારકોએ એનો વિચાર કર્યો છે. આ બધાની વિચારણાને એક કે અમુક શબ્દમાં સમજાવી દેવી શક્ય નથી. આપણે એટલું કહી શકીએ કે, કથાકૃતિ જે કંઈ સર્જન કરે છે એ સમજવા માટે કોઈ સુંદર સિદ્ધાન્ત વાચકે આત્મસાત કરી લેવો જોઈએ. આ સિદ્ધાન્ત એટલે વસ્તુરચનાનો સિદ્ધાન્ત. આ સિદ્ધાન્તથી અત્યારે આપણે એ સમજવાનું છે કે કાવ્યમાં જે કાર્ય લયનું છે, કથાસાહિત્યમાં એ કાર્ય વસ્તુરચનાનું છે. વાચક અને કથારચના વચ્ચે જે સંબંધ સ્થપાય છે તે આ તત્ત્વ વડે. એટલે કે આજે આ સંજ્ઞા આંતર ગતિશીલતા (inner dynamics)નો અર્થ સૂચવે છે. સાહિત્યરચનાની જે આંતર ગતિશીલતા છે એ ગ્રહણ કરવા માટેની વાચકની સર્જક કોટિની સામેલગીરી આ સંપ્રત્યય, હાલમાં, અપેક્ષે છે.

૧૧

આવી ઓળખ કરતાંય પ્રશ્ન બીજો વિચારવા જેવો છે. વસ્તુરચનાની વ્યાખ્યા કરતી વખતે સર્જકની સર્જન સમયની અને એ પૂર્વેની મુશ્કેલીઓનો

ખ્યાલ કરવો પડશે કેમકે વિવેચકો જેનાથી પરિચિત નથી, પરંતુ સંજકો જેનાથી સુપરિચિત છે એ કૃતિના આંતરિક ઘટકોના સંબંધ ભાગને એ લક્ષે છે. આપણે એને વાર્તાના સામાન્ય અર્થમાં લઈએ છીએ, પરંતુ વસ્તુરચના અને કૃતિનાં અન્ય તત્ત્વો આપણે સમજીએ છીએ એ કરતા ઘણા સંકુલ છે આ ખ્યાલમાં ગણ્યા વિના આજકાલ માનવીય વસ્તુરચના (human plot) અને શાબ્દિક વસ્તુરચના (verbal plot) એવાં જે વિભાજનો કરવામાં આવે છે એ સમજ વગરના અને આપત્તિજનક છે આમ તો વસ્તુરચના એટલે જ રચના· સમગ્ર છતા કૃતિના તાણાવાણાને છૂટા પાડીને આપણે વાત કરવી પડતી હોય છે પણ કલાકૃતિમાં રહેલા અંશો અગાઉથી ગોઠવેલ નથી હોતા, એ તો સર્જન· પ્રક્રિયા દરમ્યાન નિપન્ન થતા આવે છે આ બધા અંશોને પોતાનામાં સમાવે, એના વ્યવસ્થાપનને ઓળખાવે એવો કોઈ વ્યવસ્થામૂલક સંપ્રત્યય વિચારી કાઢવો જરૂરી છે

ગ્રંથસ્વીકાર

(૧) **આત્મકથા** – ડૉ સતીશ વ્યાસ
(સાહિત્ય સ્વરૂપ પરિચય શ્રેણી, સંપાદક સુમન શાહ)
પ્રકાશક · ચંદ્રમૌલિ પ્રકાશન, અમદાવાદ
પૃષ્ઠ સંખ્યા ૯૨, મૂલ્ય રૂપિયા ૧૧
પ્રથમ આવૃત્તિ · એપ્રિલ, ૧૯૮૩

(૨) **જીવનકથા** – ડૉ મણિલાલ પટેલ
અન્ય વિગતો ઉપર પ્રમાણે
પૃષ્ઠ સંખ્યા ૧૧૧, મૂલ્ય રૂપિયા ૧૨

(૩) **અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતામાં પ્રણય નિરૂપણ** – ડૉ. તરુલતા મહેતા
પ્રકાશક · દીપક મહેતા
મુખ્ય વિક્રેતા આદર્શ પ્રકાશન, અમદાવાદ
પૃષ્ઠ સંખ્યા ૪૧૩, મૂલ્ય રૂપિયા ૫૦
પ્રથમ આવૃત્તિ જાન્યુઆરી ૧૯૭૩

૧૯૮૩ના ડિસેમ્બરમાં પ્રગટ થશે
રાજેન્દ્ર શાહના બધા જ કાવ્યસંગ્રહો એક ગ્રંથમાં

સંકલિત કવિતા

કવિના ૭૦મા વર્ષ નિમિત્તે પ્રગટ થનાર આ ગ્રંથમાં તેમના 'ધ્વનિ' (૧૯૫૧)થી 'પંચપર્વા' (૧૯૮૩) સુધીના પ્રસિદ્ધ થયેલા તેર કાવ્યસંગ્રહો ઉપરાંત ત્રણ નવા કાવ્યસંગ્રહો — 'કિંજલ્કિની', 'વિભાવન' અને 'દ્વા સુપર્ણા' મળીને કુલ સોળ કાવ્યસંગ્રહો છે.

ડેમી સાઇઝના લગભગ ૯૦૦ પૃષ્ઠ, નૅચરલ શેઈડનો જાડો ટકાઉ કાગળ, સ્વચ્છ સુંદર મુદ્રણ, કાપડની પાકી મજબૂત અમેરિકન બંધાઈ.

આ ગ્રંથની બજાર ભાવે રૂ. ૧૨૦ જેટલી કિંમત થાય, પણ આ ગ્રંથ અનેક કવિતારસિકોને સુલભ થાય એ માટે પ્રકાશકે એની રૂ. ૯૦ કિંમત રાખી છે. પણ ૧૯૮૩ના નવેમ્બરની ૩૦મી સુધીમાં આગોતરા ગ્રાહકોને આ ગ્રંથ રૂ. ૬૦માં મળી શકશે. ટપાલથી મંગાવનારે રૂ. ૮ વધારાના મોકલવાના રહેશે. રકમ રોકડેથી મોકલવાની રહેશે. ચેક કે ડ્રાફ્ટ સ્વીકારવામાં આવશે નહીં. એક ગ્રાહકને એક જ નકલ મળી શકશે. આવા આગોતરા ગ્રાહકો માટે કુલ ૭૦૦ નકલો અનામત રાખવામાં આવી છે તે સંખ્યા પૂરી થતાં આગોતરી કિંમતે ગ્રંથ મળી શકશે નહીં. તો તમારી આગોતરી રકમ આજે જ નીચેના સરનામે મોકલી આપો :

કુમાર કાર્યાલય લિમિટેડ
૧૪૫૪ રાયપુર
અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

ત્રણ નવા કાવ્યસંગ્રહો છૂટા પણ મળી શકશે.

પ્રકાશક
જયવંદન તકતાવાલા સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ–મુંબઈ

કૈ. મહારાજા સયાજીરાવ ત્રીજા સ્મારક સંશોધન પારિતોષિક નિબંધસ્પર્ધા

વર્ષ ૧૯૮૩-૮૪ માટે

કૈ. સયાજીરાવ ત્રીજા સ્મારક સંશોધન નિબંધસ્પર્ધાની સમિતિ જણાવે છે કે વિદ્યાપ્રેમી અને સંસ્કારસ્રષ્ટા કૈ. મહારાજા સયાજીરાવ ત્રીજાએ મ. સ. યુનિવર્સિટી, વડોદરા દ્વારા જાહેર સ્મારક સંશોધન પારિતોષિક નિબંધસ્પર્ધાનું પ્રતિ વર્ષ આયોજન કરવા માટે અનામત ભંડોળ રચેલું છે એના ઉપક્રમે અત્યાર સુધી થતી રહેલી નિબંધ-સ્પર્ધાઓ વિશેષ રસપ્રદ અને સાર્થક બની રહે તે હેતુથી આ વર્ષે સમાજશાસ્ત્ર અને સાહિત્ય જેવી બે વિદ્યાશાખાઓને સ્પર્શતો વિષય "ગુજરાતી/મરાઠી/હિન્દી લોકસાહિત્યમાં માનવીય વેદના-ઓનું આલેખન" સ્પર્ધા માટે ખુલ્લો મૂક્યો છે. શ્રેષ્ઠ નિબંધનો પુરસ્કાર રૂ. બે હજાર નક્કી થયો છે. નિબંધની કદમર્યાદા ઓછામાં ઓછા દસ હજાર અને વધુમાં વધુ પંદર હજાર શબ્દોની રહેશે. નિબંધ ગુજરાતી/હિન્દી/મરાઠી ભાષામાં લખી શકાશે.

આ સ્પર્ધાને સાર્થક બનાવવા માટે ગુજરાતના વિદ્યારસિકોને સ્પર્ધામાં ભાગ લેવા માટે હૃદયભર નિમંત્રણ આપવામા આવે છે.

વિગતો માટે ડૉ. સુભાષ દવે, સહમંત્રી સયાજીરાવ સ્મારકનિબંધ સ્પર્ધા સમિતિ, ગુજરાતી વિભાગ, આર્ટ્સ ફેકલ્ટી, વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૨, સરનામે લખવા વિનંતી છે.

નિબંધ સ્વીકારવાની છેલ્લી તારીખ ૧૫-૧૨-'૮૩ છે.

કિશન સોસા

જાગતી ફરનારની શોધયાત્રા

મુકેશ વૈદ્ય

પ્રક્રિયા

૨

રાજેન્દ્ર શુક્લ

૩

રસિક શાહ

પ્રાચીન ડહાપણ અને આધુનિક વિજ્ઞાન

૪

નગેશ વેદ

વસ્તુરચના સંજ્ઞા અને સંપ્રત્યય

...ક મુદ્રક પ્રકાશક ઉષા જોશી, ૫૩, નૂતન સોસાયટી ફતેગંજ, વડોદરા-૨
સ્થાન સુરમ્ય, નવરંગપુરા, અમદાવાદ-૯

એતદ્ : ચોસઠ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

એતદ્ : ચોસઠ

સપ્ટેમ્બર 'ત્યાસી
વર્ષ ૭
અંક ચોસઠ

તંત્રી સુરેશ હ જોષી ૫૩/નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨
સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨
પરામર્શક હિમ્મત ઝવેરી રસિક શાહ જયંત પારેખ
સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો
એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે
વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા પચીસ

લવાજમ ભરવાના સ્થળ
રસિક શાહ બી/૨૪ ખીરાનગર એસ વી રોડ સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪
સદ્ભાવ પ્રકાશન ૫૭/૬૨ કાપડિયા એસ્ટેટ રતનપોળ, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧
મહેશ દવે ૩૭ સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૫
જયંત પારેખ એ/૨૦, ભગત એસ્ટેટ મ વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર મુંબઈ-૪૦૦ ૦૭૭
પંચાલ એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર પ્રતાપગંજ વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૨
અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચન્દ્રિકા પંચાલને સરનામે જ કરવો

સુરેશ જોષી

અત્રતત્ર

આપણી સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિઓ સાથે હમેશાં સાહિત્યેતર ઘણાં પ્રયોજનો સંકળાયેલાં રહ્યાં છે. કેટલાક સંસ્કૃતિરક્ષકોનો અંચળો ઓઢીને સાહિત્ય એમને અભિમત મૂલ્યોનું જ વાહક બને એવી પ્રવૃત્તિ કરતા હોય છે. આજના બદલાતા માનવસંદર્ભથી વેગળે સરી જઈને, એમને અનુકૂળ સમયખણ્ડમાં અશ્માવશેષની જેમ પુરાઈ રહીને, એઓ એમની વર્તમાન માનવીય પરિસ્થિતિ માટે મોટે ભાગે અપ્રસ્તુત બની ગયેલી માન્યતાઓનું dead weight સમકાલીન સાહિત્ય પર લાદતા રહે છે. આના જ એક પરિણામરૂપે કેટલાક મધ્યકાલીન કવિઓની અતિ પ્રચલિત એવી, પાઠ્યક્ષમ કૃતિઓની, બાલાવબોધી ટીકા સહિતની, આવૃત્તિઓ પ્રસિદ્ધ થયા કરે છે. એમાં મધ્યકાળની સર્જકતાના ઉત્તમ અંશો સાથે અનુસન્ધાન સિદ્ધ કરવાનો કે એ પરમ્પરાની ઉત્તમ સાહિત્યિક સિદ્ધિઓને આત્મસાત્ કરવાનો કે એ કૃતિઓનાં રસકીય પુનર્મૂલ્યાંકનનો પ્રયત્ન દેખાતો નથી. મધ્યકાળની કૃતિઓની આ કારણે ભારે અવદશા થઈ છે. એનો વાંચનારો વર્ગ બે ભાગમાં વહેંચાયેલો છે: એક વર્ગ કથાશ્રવણ કરનારો શ્રદ્ધાળુ લોકોનો છે. એ ચૈત્રમાં ઓખાહરણ વાંચે છે, ચોમાસામાં વલ્લભ વ્યાસનું મહાભારત વાંચે છે. પ્રેમાનન્દના નરસિંહ મહેતાના જીવનવિષયક આખ્યાનો એ ભક્તનો મહિમા ગાવા વાંચે છે. એમને માટે ધર્માનુભવ કેન્દ્રસ્થાને છે. રસાનુભવ નહિ. બીજો વર્ગ સાહિત્યના અધ્યાપનને વ્યવસાય તરીકે સ્વીકારનારનો છે. એમાંના ઘણા પાઠ્યપુસ્તકો નક્કી કરનારી સમિતિમાંના પોતાનાં સ્થાનનો ગેરલાભ ઉઠાવનારા હોય છે. પાઠ્ય પુસ્તક થાય એ હેતુથી મધ્યકાલીન સાહિત્યની કૃતિઓના 'અભ્યાસપૂર્ણ' સંપાદનો એઓ કરતા રહે છે. એમાં આજની સાહિત્યિક સંવેદના એવી કૃતિઓ જોડે મુકાબલો કરે તો એને શો અનુભવ થાય તે વિચારવાની કે એ મધ્યકાલીન કૃતિઓનું પુનર્મૂલ્યાંકન કરવાની ઝાઝી

દાનત હોતી નથી. અધ્યાપકવર્ગમાં આ લોકો બાંધે ભારે ઠાવકે મોઢે બોલતા હોય છે ને સાક્ષરોમાં ખપતા હોય છે. એમના ઘણા રમૂજી ગોટાળાઓ હવે નવા વિદ્વાનો બહાર લાવવા લાગ્યા છે. મધ્યકાલીન કૃતિઓની રસચર્વણા વિદ્યાપીઠોમાં મોટે ભાગે થતી નથી.

સમકાલીન સાહિત્ય પરત્વે પણ આ વર્ગને કશું કહેવાનું આવે ત્યારે પરીક્ષક તરીકે ઓછાવત્તા ગુણ આપીને ચઢતી ઊતરતી શ્રેણીમાં સર્જકોને વિભકત કરવાની એમની વૃત્તિ કામ કરતી દેખાય છે. વિવેચ્ય કૃતિ સાથેના અપરોક્ષ સંપર્કને એઓ બને ત્યાં સુધી ટાળે છે, એટલું જ નહિ, કોઈ રસિક વિદ્યાર્થી મૂળ કૃતિ સુધી પહોચે એને માટેની ઝાઝી શકયતાઓ એઓ રહેવા દેતા નથી. સાંસ્કૃતિક અને સામાજિક પરિબળો વિશે એઓ એકની એક વાતનો શુકપાઠ કર્યા કરતા હોય છે. સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં ઘૂસી ગયેલી આ સાહિત્ય વિરોધી ‘પાંચમી કતાર’નો આપણે સામનો કરવાનો રહેશે. આ વર્ગ એમની શ્રદ્ધા આ કે તે એક ‘વિદ્વાન’ વ્યક્તિમાં સ્થાપે છે. એને ‘મેથડોલોજી’ કે એવી તેવી આળપંપાળ સાથે કશો સમ્બન્ધ હોતો નથી. કૃતિઓના જડ ‘categorization’ને એઓ વળગી રહે છે. આ વર્ગની પ્રવૃત્તિ એટલી તો ઉઘાડી છે કે એના પર ઝાઝો પ્રકાશ નાખવાની જરૂર નથી. એઓ ઝાઝો મતભેદ સહી લેતા નથી. આને કારણે સાહિત્યની આબોહવામાં બંધિયારપણું આવી જાય છે, આપણને consevatizing inertia નો ભાર વર્તાય છે. આથી જ સાહિત્યના વિષયમાં વિદ્યાર્થીઓની સંખ્યા ક્રમશઃ ઘટતી જાય છે. જેઓ માનવવિદ્યાનાં બીજાં ક્ષેત્રોની સૂક્ષ્મ વિભાવનાઓની મીમાંસાને સમજવાનું ગજું ધરાવતા નથી તેઓ જ મોટે ભાગે સાહિત્યને અભ્યાસ-વિષય તરીકે પસંદ કરતા હોય છે. અનુસ્નાતક સંશોધન માટેના વિષયોની યાદી જોતાં પણ પ્રતીતિ થશે કે જૂની ગુજરાતીની અપ્રસિદ્ધ કૃતિઓની ‘સમીક્ષિત વાચના’ કે આ કે તે ‘સાહિત્યસ્વામીનાં જીવન અને કવન’ વિશે કે સર્જક કે ચિન્તક તરીકે જેમનું ખાસ અર્પણ ન હોવાથી થોડા ગૌણ પ્રશ્નોની છીછરી ચર્ચા કરવાની જેઓ અનુકૂળતા કરી આપતા હોય છે તેમને વિશે ‘શોધ નિબન્ધ’ લખવાનું વધારે પસંદ કરતા હોય છે. આવાં વલણોને હજી વિદ્યાસ્થાનોમાં ઉત્તેજન મળતું રહે છે. એને કારણે આપણી કહેવાતી ‘સાક્ષરતા’ અને ‘વ્યુત્પત્તિમત્તા’ વધુ ને વધુ પોકળ બનતી જાય છે. આ ઉદ્યમને અન્તે અપાતાં પ્રમાણપત્રોનો વર્ગ

બહાર કશો પ્રભાવ સ્વીકારાતો નથી. હમણાં હમણાં તો 'શોધ નિબન્ધ' ને નામે અનુવાદ પ્રવૃત્તિ અને ચૌર્યવૃત્તિને પણ નિર્લજ્જપણે અધિકૃતતા બક્ષવાનું પણ જોવામાં આવ્યું છે. હિન્દી વિશે કહેવાય છે કે દર દશમાંના નવ જણ પી. એચ.ડી. હોવાના જ, તેવું હવે આપણે વિશે કહેવાશે.

કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનમાં પણ હમેશાં રસાનુભવને જ પ્રાધાન્ય મળે છે એવું નથી. કેટલીક વાર ગૌણ ઝીણી વીગતોનું કેશિકી પૃથક્કરણ ભારે ખંતથી કરવામાં આવતું દેખાય છે. જ્યારે કૃતિ પ્રત્યે કશાં પહેલેથી સ્વીકારેલાં ગૃહીતોથી મનને નિયન્ત્રિત કરીને જતા નથી ત્યારે કૃતિ સાથેનો એ અવ્યવહિત મુક્ત સમ્પર્ક આપણને રસકીય તેમ જ બૌદ્ધિક દૃષ્ટિએ ઉત્તેજિત કરે છે એવો સુખદ અનુભવ થાય છે. આ અનુભવ જ ઘણાને સાહિત્ય તરફ અભિમુખ કરનારો નીવડે છે. જેમને ભાષા સાથે જીવન્ત સમ્પર્ક નથી, જેમને ભાષાની વ્યંજના સમૃદ્ધિ રોમાંચક નથી લાગતી તેઓ જ મોટે ભાગે બીજી આનુષંગિક વીગતોનું કૂથણું કૂટતા હોય છે. કૃતિ અનુભવવા નવા મર્મને પ્રકટ કરે છે. એ મર્મનું આકલન કરવામાં હૃદય તેમ જ બુદ્ધિ યુગપદ્ પ્રવૃત્તિ ચાલતી હોય છે. કૃતિને કેવળ વિવેચકને અભિમત એવા પૂર્વગ્રહોનાં ચોકઠાંમાં મૂકીને જ જોવામાં આવે તો, જો આપણે એ પૂર્વગ્રહોને મૂલ્યરૂપે સ્વીકાર્યા નથી હોતા તો, એ કૃતિના આવા અભ્યાસ પ્રત્યે આપણે ઉદાસીન રહીએ અને એને પરિણામે કૃતિથી જ પરાઙ્મુખ બની જઈએ એવું પણ બને. ઘણા સમાજવિજ્ઞાનીઓ, અર્થશાસ્ત્રીઓ અને સંસ્કૃતિનાં અર્થઘટન કરનારાઓ સાહિત્ય કેવળ લાગણીઓને પંપાળે છે, બુદ્ધિ પર શબ્દની માયાજાળ રચીને ભૂરકી નાખે છે, સુખદ ભ્રાન્તિ રચીને એથી આપણને વિવશ કરી મૂકે છે એવું, બેજવાબદારપણે, માનતા હોય છે. એ વિદ્વાનો ભૂલી જાય છે કે સાહિત્ય પણ Cognitive mysteries અને affective intensitiesનો યુગપદ્ અનુભવ કરાવવાની શક્તિ ધરાવે છે. સાહિત્ય એ શોધ છે, એથી પણ 'યુરેકા યુરેકા'નો ઉદ્‌ગાર ઉદ્‌ભવતો હોય છે ખેદની વાત એ છે કે સાહિત્યના જડભરત અધ્યાપકો જ વિદ્યાર્થીને આ આનન્દભૂમિમાં પ્રવેશતાં અટકાવે છે, અસ્થિશુષ્ક ઊહાપોહમાં એને ગૂંચવી મારે છે.

મર્યાદિત ક્ષેત્રની અમુક ઝીણીઝીણી વીગતો પરત્વે મેળવેલી દક્ષતાવાળો અધ્યાપકોનો વર્ગ પણ્ડિતયુગમાં આદરપાત્ર ગણાતો હતો. આજે

દાનત હોતી નથી. અધ્યાપકવર્ગમાં આ લોકો બાંધે ભારે ઠાવકે મોઢે બોલતા હોય છે ને સાક્ષરોમાં ખપતા હોય છે. એમના ઘણા રમૂજી ગોટાળાઓ હવે નવા વિદ્વાનો બહાર લાવવા લાગ્યા છે. મધ્યકાલીન કૃતિઓની રસચર્વણા વિદ્યાપીઠોમાં મોટે ભાગે થતી નથી.

સમકાલીન સાહિત્ય પરત્વે પણ આ વર્ગને કશું કહેવાનું આવે ત્યારે પરીક્ષક તરીકે ઓછાવત્તા ગુણ આપીને ચઢતી ઊતરતી શ્રેણીમાં સર્જકોને વિભકત કરવાની એમની વૃત્તિ કામ કરતી દેખાય છે. વિવેચ્ય કૃતિ સાથેના અપરોક્ષ સંપર્કને એઓ બને ત્યાં સુધી ટાળે છે, એટલું જ નહિ, કોઈ રસિક વિદ્યાર્થી મૂળ કૃતિ સુધી પહોંચે એને માટેની ઝાઝી શકયતાઓ એઓ રહેવા દેતા નથી. સાંસ્કૃતિક અને સામાજિક પરિબળો વિશે એઓ એકની એક વાતનો શુકપાઠ કર્યા કરતા હોય છે. સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં ઘૂસી ગયેલી આ સાહિત્ય વિરોધી 'પાંચમી કતાર'નો આપણે સામનો કરવાનો રહેશે. આ વર્ગ એમની શ્રદ્ધા આ કે તે એક 'વિદ્વાન' વ્યક્તિમાં સ્થાપે છે. એને 'મેથડોલોજી' કે એવી તેવી આળપંપાળ સાથે કશો સમ્બન્ધ હોતો નથી. કૃતિઓના જડ 'categorization'ને એઓ વળગી રહે છે. આ વર્ગની પ્રવૃત્તિ એટલી તો ઉઘાડી છે કે એના પર ઝાઝો પ્રકાશ નાખવાની જરૂર નથી. એઓ ઝાઝો મતભેદ સહી લેતા નથી. આને કારણે સાહિત્યની આબોહવામાં બંધિયારપણું આવી જાય છે, આપણને consevatizing inertia નો ભાર વર્તાય છે. આથી જ સાહિત્યના વિષયમાં વિદ્યાર્થીઓની સંખ્યા ક્રમશઃ ઘટતી જાય છે. જેઓ માનવવિદ્યાનાં બીજાં ક્ષેત્રોની સૂક્ષ્મ વિભાવનાઓની મીમાંસાને સમજવાનું ગજું ધરાવતા નથી તેઓ જ મોટે ભાગે સાહિત્યને અભ્યાસ-વિષય તરીકે પસંદ કરતા હોય છે. અનુસ્નાતક સંશોધન માટેના વિષ-ચોની યાદી જોતાં પણ પ્રતીતિ થશે કે જૂની ગુજરાતીની અપ્રસિદ્ધ કૃતિ-ઓની 'સમીક્ષિત વાચના' કે આ કે તે 'સાહિત્યસ્વામીનાં જીવન અને કવન' વિશે કે સર્જક કે ચિન્તક તરીકે જેમનું ખાસ અર્પણ ન હોવાથી થોડા ગૌણ પ્રશ્નોની છીછરી ચર્ચા કરવાની જેઓ અનુકૂળતા કરી આપતા હોય છે તેમને વિશે 'શોધ નિબન્ધ' લખવાનું વધારે પસંદ કરતા હોય છે. આવાં વલણોને હજી વિદ્યાસ્થાનોમાં ઉત્તેજન મળતું રહે છે. એને કારણે આપણી કહેવાતી 'સાક્ષરતા' અને 'વ્યુત્પત્તિમત્તા' વધુ ને વધુ પોકળ બનતી જાય છે. આ ઉદ્યમને અન્તે અપાતાં પ્રમાણપત્રોનો વર્ગ

બહાર કશો પ્રભાવ સ્વીકારાતો નથી. હમણાં હમણાં તો 'શોધ નિબન્ધ'ને નામે અનુવાદ પ્રવૃત્તિ અને ચૌર્યવૃત્તિને પણ નિર્લજ્જપણે અધિકૃતતા બક્ષવાનું પણ જોવામાં આવ્યું છે. હિન્દી વિશે કહેવાય છે કે દર દશમાંના નવ જણ પી. એચ.ડી. હોવાના જ, તેવું હવે આપણે વિશે કહેવાશે.

કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનમાં પણ હમેશાં રસાનુભવને જ પ્રાધાન્ય મળે છે એવું નથી. કેટલીક વાર ગૌણ ઝીણી વીગતોનું કૈશિકી પૃથક્કરણ ભારે ખંતથી કરવામાં આવતું દેખાય છે. જ્યારે કૃતિ પ્રત્યે કશાં પહેલેથી સ્વીકારેલાં ગૃહીતોથી મનને નિયન્ત્રિત કરીને જતા નથી ત્યારે કૃતિ સાથેનો એ અવ્યવહિત મુક્ત સમ્પર્ક આપણને રસકીય તેમ જ બૌદ્ધિક દૃષ્ટિએ ઉત્તેજિત કરે છે એવો સુખદ અનુભવ થાય છે. આ અનુભવ જ ઘણાને સાહિત્ય તરફ અભિમુખ કરનારો નીવડે છે. જેમને ભાષા સાથે જીવન્ત સમ્પર્ક નથી, જેમને ભાષાની વ્યંજના સમૃદ્ધિ રોમાંચક નથી લાગતી તેઓ જ મોટે ભાગે બીજી આનુષંગિક વીગતોનું કૂથલું કૂટતા હોય છે. કૃતિ અનુભવવા નવા મર્મને પ્રકટ કરે છે. એ મર્મનું આકલન કરવામાં હૃદય તેમ જ બુદ્ધિ યુગપદ્ પ્રવૃત્તિ ચાલતી હોય છે. કૃતિને કેવળ વિવેચકને અભિમત એવા પૂર્વગ્રહોનાં ચોકઠાંમાં મૂકીને જ જોવામાં આવે તો, જો આપણે એ પૂર્વગ્રહોને મૂલ્યરૂપે સ્વીકાર્યા નથી હોતા તો, એ કૃતિના આવા અભ્યાસ પ્રત્યે આપણે ઉદાસીન રહીએ અને એને પરિણામે કૃતિથી જ પરાઙ્મુખ બની જઈએ એવું પણ બને. ઘણા સમાજવિજ્ઞાનીઓ, અર્થશાસ્ત્રીઓ અને સંસ્કૃતિનાં અર્થઘટન કરનારાઓ સાહિત્ય કેવળ લાગણીઓને પંપાળે છે, બુદ્ધિ પર શબ્દની માયાજાળ રચીને ભૂરકી નાખે છે, સુખદ ભ્રાન્તિ રચીને એથી આપણને વિવશ કરી મૂકે છે એવું, બેજવાબદારપણે, માનતા હોય છે. એ વિદ્વાનો ભૂલી જાય છે કે સાહિત્ય પણ Cognitive mysteries અને affective intensitiesનો યુગપદ્ અનુભવ કરાવવાની શક્તિ ધરાવે છે. સાહિત્ય એ શોધ છે, એથી પણ 'યુરેકા યુરેકા'નો ઉદ્‌ગાર ઉદ્‌ભવતો હોય છે. ખેદની વાત એ છે કે સાહિત્યના જડભરત અધ્યાપકો જ વિદ્યાર્થીને આ આનન્દભૂમિમાં પ્રવેશતાં અટકાવે છે, અસ્થિશુષ્ક ઊહાપોહમાં એને ગૂંચવી મારે છે.

મર્યાદિત ક્ષેત્રની અમુક ઝીણીઝીણી વીગતો પરત્વે મેળવેલી દક્ષતાવાળો અધ્યાપકોનો વર્ગ પણ્ડિતયુગમાં આદરપાત્ર ગણાતો હતો. આજે

ય આપણી વચ્ચે એવા લોકો છે જેમને તમે પણ્ડિત યુગની વાસી હવામાંથી બહાર કાઢો તો એમનો શ્વાસ રુંધાવા લાગે છે. પણ્ડિતયુગની આત્મસાત્ કરવા જેવી સિદ્ધિઓને ફરીથી મૂલવીને આપણી સાહિત્યિક ચેતનાને સમૃદ્ધ બનાવવામાં કામે લગાડવી જોઈએ. પૂજનઅર્ચનમાત્રથી એ કાર્યસમ્પન્ન થઈ શકે નહિ. પણ્ડિતયુગની એ સિદ્ધિમર્યાદાને સંશોધકબુદ્ધિથી તપાસનાર આજે તો hereticમાં ખપે છે!

આપણા પ્રાચીન આલંકારિકોની શાસ્ત્રીયતા આપણી પાસે નથી. મમ્મટની અલંકારચર્ચા Overcategorizationની વૃત્તિનો ભોગ બની છે ખરી, છતાં એણે ઉપજાવેલી વ્યવસ્થા આદર ઉપજાવે એવી છે. આજે કૃતક શાસ્ત્રીયતાના આગ્રહીઓની જોહુકમી ચાલે છે, જોકે એવી positivist Scholarship આપણે ત્યાં ઓછી છે. અંગ્રેજ કવિ બાયરને કહેલું, "Every poet is his own Aristotle" તે વધારે સાચું છે. શાસ્ત્ર નિયમો સ્થાપી આપે છે, સાહિત્યિક વિવેચનનાં ગૃહીતોને તો સમર્થ કૃતિઓ હમેશાં પડકારતી રહી છે. નિયમજડતાને વળગી રહીને ઘણા અસહિષ્ણુ બની જાય છે એઓ કહી દે છે, "આમાં વાર્તા જેવું શું છે?" "આને નવલકથા કહેવાનું કાંઈ કારણ?" ખેદની વાત એ છે કે નવી પેઢીના પણ કેટલાક અધ્યાપકોએ આ વલણનો વારસો લીધો છે. આથી જ તો આજે ઘણી શિક્ષણસંસ્થાના સાહિત્ય વિભાગો ધંધો ન ચાલવાને કારણે બંધ થઈ જતી દુકાનો જેવા છે

વિદ્યાપીઠોમાં તો આજે પણ વિદ્યાર્થીને મન સાહિત્ય એટલે આ કવિતા, આ વાર્તા કે નાટક નથી, પણ એને નિમિત્તે ઊભી થયેલી અધ્યાપકીય વિવેચનાનાં પરિણામરૂપ થોડાં થોથાં જ છે. માન્ય વ્યક્તિઓના અભિપ્રાયોને, પૂર્વગ્રહોને પવિત્ર માનીને એની બાજુ સાહિત્યિક સામ્પ્રદાયિકતા ઊભી કરવાના પ્રયત્નો થતા જ રહે છે. સાહિત્ય કરતાં સાહિત્યને નિમિત્તરૂપ બનાવીને ફાલતાં પ્રતિષ્ઠાનો અને સંસ્થાઓનું મહત્ત્વ વિશેષ હોય એવી પરિસ્થિતિ ઊભી થઈ છે.

આ વલણનો વિરોધ થયો નથી એવું નથી, પણ એ વિરોધની પ્રવૃત્તિ પણ આ કે તે જૂથ દ્વારા અસાહિત્યિક આશયોથી, રોમેન્ટિક ઉદ્રેકથી કે રાજકારણી અભિનિવેશથી થયેલી જોવામાં આવે છે. સાહિત્યને

નિમિત્તે અહીં પણ કેટલાક યૌવનસહજ ઉદ્રેકોને પ્રકટ કરવામાં આવ્યા હોય એવું લાગે છે. વચમાં વિદ્રોહના નાટકીય આવિષ્કારોનો ફતવાઓનો, ખરીતાઓનો, સ્થાપિતના ઉન્મૂલનનો ગાળો આવી ગયો. એની પાછળ કશું, ગમ્ભીર પર્યેષણાનાં પરિણામરૂપ, દાર્શનિક પીઠબળ હોત; સાહિત્ય માટેની સાચી નિષ્ઠા હોત તો આવાં આન્દોલનમાંથી કશુંક સંગીન નીપજી આવ્યું હોત. આ ઉદ્રેકનાં થોડાંક ઇષ્ટ પરિણામો નથી આવ્યાં એમ નથી. પણ એ આકસ્મિક આવેલો ઉભરો હતો, એની સાથે થોડુંક મલિન પણ ઉપર તરી આવ્યું. એ આન્દોલન, એનાં સાહિત્યિક પરિણામો, એથી મૂલ્યબોધમાં આવેલું પરિવર્તન, એની ફલશ્રુતિ—આ વિશે તલાવગાહી અભ્યાસ થયો નથી. પણ્ડિતયુગની અભ્યાસનિષ્ઠાની ઠેકડી ઉડાવવાનું સહેલું છે, પણ એને સ્થાને બીજું કશું સંગીન સ્થાપી નહિ શકાય તો એ છમકલું અલ્પજીવી જ નીવડે તે દેખીતું છે.

આપણે ત્યાં વચમાં Formalismનો પ્રભાવ વિસ્તરશે એવો ભય દેખાતો હતો. એવું કશું વ્યવસ્થિત આક્રમણ આપણી સ્થિતસ્ય સમર્થનમ્ની નીતિ પર થયું નહોતું છતાં કેટલાક દોન કિહોટે અને સાન્કો પાન્ઝા એની સામે ઝૂઝવાની 'સાત્ત્વિક ઉત્સાહ'થી મેદાને પડ્યા હતા. સંસ્કૃતની કાવ્યમીમાંસા તો વાસ્તવમાં કૃતિનિષ્ઠ અને રૂપરચનાવાદી જ છે. એનો વારસો મેળવનારા એનાથી કેમ આટલા ગભરાઈ ઊઠ્યા તે હજી સમજવું બાકી છે. જે લોકો રૂપરચનાવાદનો વિરોધ કરતા હતા તેમને મન સાહિત્યનું ઝાઝું મહત્ત્વ નહોતું એવું આજે જોતાં લાગે છે. એમને મન જીવન કોઈ વિરાટ વસ્તુ હતી, સાહિત્ય તો એને વ્યાપી નહિ લઈ શકે, સાહિત્ય તો એની આગળ વામણું જ લાગે. એઓ ભૂલી ગયા કે જીવનની આ વિરાટતાનો અનુભવ એને રૂપ આપનાર સમર્થ સર્જક જ કરાવી શકે. આ લોકો વ્યંજનાની સન્દિગ્ધતાને અમુક પરિચિત રેઢિયાળ સૂત્રોમાં તારવી લેવાનું વલણ ધરાવતા હતા એવું લાગે છે. જીવનની વિરાટતાની વાત કરનારા આખરે તો જીવન વિશેની અમુક સંકુચિત પ્રકારની માન્યતાથી જ કામ ચલાવતા હતા. જીવનના શુભઅશુભ ભવ્યકરુણ અંશોને પોતાના વ્યાપમાં લેવાને એઓ ઉત્સુક નહોતા. જીવન વિશેની બીજી પ્રભાવક અને કેટલાંક પાયાનાં ગૃહીતોને પડકારતી વિચારણાથી એઓ બચીને ચાલવા માગતા હતા. આથી સંરક્ષણવૃત્તિ જ એમનામાં પ્રધાનપણે દેખાતી હતી.

રૂપરચનાવાદનાં અમુક ગૃહીતો સ્વીકાર્ય છે, અમુક ચિન્ત્ય છે. હવે તો એ એક જીર્ણશીર્ણ થઈ ગયેલું આન્દોલન છે. એક વિવેચકે

તેમ એ સિંહ છે, પણ દાંત વગરનો. એણે ય જાણે આગલી પેઢી સાથે કેટલાંક સમાધાનો કરી લીધા છે. એ પેઢીનાં કેટલાંક ગૃહીતો એને સ્વીકાર્ય તો લાગ્યાં જ હતાં. હજી આપણે ત્યાં તો રૂપરચનાવાદની વ્યવસ્થિત માંડણી કરવાની બાકી છે. રૂપરચનાવાદ વિશે એક વાત તો કહેવી જોઈએ : એણે સાહિત્યને કેન્દ્રસ્થાને સ્થાપ્યુ, પરિષ્કૃત રુચિવાળા સહૃદયોના એ કૃતિઓ પરત્વેના સાહિત્યિક સજ્જતાપૂર્વક પ્રગટ કરવામાં આવેલા પ્રતિભાવોને એણે મહત્ત્વના લેખ્યા. આમ, છતાં એ સંસ્કારગ્રહણને ઝાઝું મહત્ત્વ આપનાર 'ઈમ્પ્રેશનિસ્ટ' આન્દોલન નહોતું. કૃતિને એક અખણ્ડ પુદ્‌ગલ તરીકે જોવી, કૃતિ વિશેના કર્તાના આશયોથી દોરવાઈ ન જવું, વિચારોના અન્વયને બદલે કૃતિમાં કલ્પનો, પ્રતીકોના અન્વયને મહત્ત્વ આપવું, પ્રતીકોનું વિભાવનામાં રૂપાન્તર કરીને કૃતિને સમજાવવાનો પ્રયત્ન ન કરવો–આવા કેટલાક એના આગ્રહો હતા. એનો અતિરેક નવાં અનિષ્ટો ઊભાં કરે તે દેખીતું છે. આ આન્દોલનના પુરસ્કર્તાઓને સિદ્ધાન્તોની અમૂર્ત ચર્ચામાં ઝાઝો રસ નહોતો. 'અન્ડરસ્ટેન્ડિંગ પોએટ્રી' કે 'અન્ડર-સ્ટેન્ડિંગ ફિક્શન' જેવા ગ્રન્થોમાં કૃતિઓને સામે રાખીને એના આસ્વાદની પ્રક્રિયામાંથી જ સિદ્ધાન્તોને પ્રતિફલિત થવા દીધા છે:

ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા

વૈયક્તિક અને ઐતિહાસિક વિષાદનું ઊંડાણ

બે અમેરિકન કવિઓ દ્વારા સંપાદિત, તાજેતરમાં બહાર પડેલા કાવ્યોના અનુવાદોના, સંચયની પ્રસ્તાવનામાં એક સૂચક નિર્દેશ છે કે આજની કવિતામાં આંતરરાષ્ટ્રીય શૈલીનો વિકાસ અગ્રેસર છે. આ આંતરરાષ્ટ્રીય શૈલીનું એવું દૃઢ વર્ચસ્ છે કે નવી પેઢીના કવિઓની કૃતિઓ પર એમના અમેરિકન પુરોગામીઓ એલિઅટ એઝરા કે સ્ટિવન્સની કવિતાના પ્રભાવ કરતાં વાસ્કો પોપા કે અમિચાઈની કવિતાનો પ્રભાવ વધુ છે. વાસ્કો પોપા, મિરોસ્લાવ હોલુબા, ઝિબગ્નિવ હર્બર્ટની જેમ યેહૂદા અમિચાઈ પણ એવી પેઢીનો કવિ છે જેની કિશોરાવસ્થા હિટલરના યુદ્ધથી અને એ યુદ્ધના આકસ્મિક, સામાજિક, રાજકીય માનસિક અને તાત્ત્વિક પરિણામોથી આતંકિત છે. વીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં આ કવિઓએ એવી શોધ નીપજાવી કે કેટલીક અંતિમ પરિસ્થિતિઓમાં ભાષા પોતે લાગણીના માર્ગમાં અવરોધ જ ઊભો કરે છે, અને તેથી અભિવ્યક્તિનું પરિવર્ધન (magnification) નહીં, પણ અભિવ્યક્તિનો પરિક્ષય જરૂરી છે. આ નવા પ્રકારના અભિગમને કારણે કવિઓ ભાષાને પોતાને ભાષાકીય સીમાઓની પાર વિસ્તરવા પ્રેરે છે. આ કારણે આ કવિઓના અનુવાદો, સાપેક્ષ રીતે જોતાં, પ્રમાણમાં સફળ રહ્યા છે, અને એક આંતરરાષ્ટ્રીય શૈલીને જન્મ આપી શક્યા છે. એમાં ય, યેહૂદા અમિચાઈ, વિષયવસ્તુ અને એનાં કેટલાંક અભિસંધાનોને એ રીતે સંકલિત કરતો આવ્યો છે, જે એને કેવેફી કે નેરુદા જેવા વિશિષ્ટ વર્ગના મોટા કવિઓમાં સ્થાન આપે. નેરુદા કે કેવેફીની જેમ, યેહૂદા અમિચાઈ પણ વિશિષ્ટ પ્રકારના કાવ્યસમાજની બહારના વાચકોને કોઈ પણ જાતનો વિશેષાધિકાર આપતો નથી; અને તેમ છતાં એ વાચકોને એની કવિતા સંપૂર્ણપણે સુગમ બની છે.

આવો કવિ, યેહૂદા અમિચાઈ હિબ્રુભાષાનો ઈઝરાયલી કવિ છે. એ જન્મ્યો ૧૯૨૪માં જર્મનીના વર્ઝબર્ગમાં. નાઝીઓએ દેશત્યાગ પર પ્રતિબંધ

મૂક્યો એના ત્રણ વર્ષ પહેલાં ૧૯૩૫માં એનું કુટુંબ પેલેસ્ટાઈન જઈ વસ્યું. પ્રારંભનાં વર્ષોમાં રૂઢિગત યહૂદી શિક્ષણના સંસ્કારો. છેવટે શિક્ષણ હિબ્રુયુનિવર્સિટીમાં પૂરું થયુ બીજા વિશ્વયુદ્ધ વખતે બ્રિટીશ સૈન્યમાં અને પછી પાલમાકના હાગાના લડાયક એકમમાં કામગીરી. આરબ ઈઝરાયેલ સંઘર્ષમાં સક્રિય ઉપસ્થિતિ અત્યારે યરુસલામમાં આ કવિ શીખવે છે અને ઈઝરાયેલી સૈન્યમા સાર્જન્ટ મેજર છે. કેલિફોર્નિયાની બર્કલી યુનિવર્સિટીમાં ૧૯૭૧ની શરદઋતુ દરમ્યાન મુલાકાતી અધ્યાપક તરીકે અધ્યાપનનુ કાર્ય કરેલું. યુદ્ધોત્તર ઈઝરાયલનો આ અગ્રણી કવિ માત્ર કવિ નથી, નવલકથાકાર, વાર્તાકાર નાટકકાર એકાંકીકાર પણ છે. હવે ઈશ્વરનાં પગલાં જ્યા સંભળાતા નથી. એવા અજાણ્યા વિશ્વમા અંદરના અજંપાથી ઝોલાં ખાતી અને બહારના પરિબળો તેમજ સંદિગ્ધ મૂલ્યોના પ્રવાહમા અવશપણે ઘસડાતી એકલદોકલ વ્યક્તિઓના બનેલા માનવીય અસ્તિત્વને આ સર્જકે, એકલતા, રિક્તતા અને વંચિતતાનો નવો વૈયક્તિક અર્થ આપ્યો છે.

પણ ૧૯૫૫માં એના પહેલા સંગ્રહના પ્રકાશન પછી બે આશાઓ દૂર (Two hopes away) અને સાર્વજનિક બગીચામાં (In a public park) જેવા અન્ય સંગ્રહોના પ્રકાશન દ્વારા અમિચાઈ મુખ્યત્વે કવિ તરીકે સુપ્રતિષ્ઠ છે. યેહૂદા અમિચાઈ જે દેશનો વતની છે તે ઈઝરાયલ દેશની ભૂમિકા અને એ જે ભાષાનો કવિ છે તે હિબ્રુભાષા : આ બંનેની સ્થિતિ અસાધારણ છે.

એક બાજુ, ઈઝરાયેલ એવો પ્રદેશ છે કે એની આસપાસની અસહ્ય કઠિન રાજકીય પરિસ્થિતિનાં મોટાં દબાણો અને ગંભીર જોખમોને કારણે, અને સ્થાનિક ફલક પરના સ્પષ્ટ રીતે જોઈ શકાતા બહુસ્તરીય સઘન ભૂતકાળની હાજરીને કારણે, જ્યાં ઐતિહાસિક ગુરુત્વાકર્ષણનુ બળ પૃથ્વીના અન્ય કોઈ પણ પ્રદેશ કરતાં અનેક ગણું વધારે છે ઈઝરાયેલની યહૂદી પ્રજા બાઈબલના સમયથી માડી છેક ઈઝરાયેલ ૧૯૪૮મા સ્વતંત્ર થયુ ત્યાં સુધી બેબિલોન, એસિરિયા, પર્સિયા, ગ્રીસ રોમ વગેરેના હાથે સતત શાસન પામતી આવેલી પ્રજા છે. પૃથ્વીના ચારે છેડે વિભક્ત થયેલી, છતાં એક માત્ર યહૂદીધર્મથી સંગઠિત રહેતી આ પ્રજા પહેલાં ધર્મદ્વેષને કારણે. અને પછીથી હિટલરના જાતિદ્વેષ (anti semiticism) ને કારણે નાટકી

ઓની લશ્કરી છાવણીઓમાં નિર્મૂલ થતાં થતાં, માંડ માંડ, ટકી ગયેલી પ્રજા છે. અકલ્પ્ય સામૂહિક સંહાર અને નરાધમ અત્યાચારનો કારમો ભોગ બનેલી આ પ્રજાના માનસ પર એનો ઊંડો અભિઘાત છે. યહૂદા અમિચાઈ એક જગ્યાએ કહે છે તેમ, તેથી જ, આ પ્રજા સાથે આવનારી મુક્તિની ઝંખના અને ભૂતકાળ માટેનો ઊંડો ઝૂરાપો સદાકાળ સંકળાયેલાં રહ્યાં છે.

બીજી બાજુ હિબ્રુભાષા છેક ઓગણીસમી સદીના અંતભાગમાં પેલેસ્ટાઈનમાં, બોલાતી ભાષા તરીકે પુનઃપ્રાણિત થઈ. બાઈબલ અને તાલમૂડની ભાષા સાંપ્રતજીવન સાથે સંકળાઈને વિવિધ ક્ષેત્રોમાં ઉપયોગ પામવા લાગી. મૃતભાષાને લેઝરસની જેમ કબરમાંથી સજીવન કરવાનો આ પ્રયોગ નહોતો પણ કોઈ રાજકુમાર દ્વારા સુષુપ્ત રૂપસુંદરીને જગાડવાનો આ પ્રયોગ હતો. હીરામાણેક મઢી આ સમૃદ્ધ રાજકન્યાને રાંધવા ધોવાથી માંડી વાસણો સાફ કરાવવા સુધીના કમરતોડ ઘરકામમાં જોતરવાનું અઘરું હતું. પણ ૧૯૨૦ થી ૧૯૪૭ સુધીના પેલેસ્ટાઈન યુગના કનીબર્ગ, લામદાવ શ્રીન, શ્લોન્સ્કી, શેલોમ ઑલ્ટરમાન જેવા કવિઓએ આ નીંદરતી રાજકન્યાને વિવિધક્ષેત્રોમાં જોતરી. પહેલીવાર બોલાતી ભાષાના લયને કવિતામાં દાખલ કર્યો, હિબ્રુને 'પવિત્રભાષા' માનવાનું છોડયું.

આ કારણે હિબ્રુ કવિતામાં વિરોધાભાસી તણાવનાં ત્રણેક કેન્દ્રો ઊભા થયાં. એક બાજુ રોજિંદી ભાષા અને બીજી બાજુ ભૂતકાળના સંવિભક્ત વારસાનો પ્રધાન આ ગૌણ સૂર; એક બાજુ જુદા જુદા પ્રદેશોમાંથી પુનરાગપર પામેલા યહૂદીઓની યુરોપીય સંવેદના અને બીજી બાજુ ઈઝરાયેલની પોતીકી ઐતિહાસિક–આધ્યાત્મિક ઘનતા; એક બાજુ 'આજ' અને 'અહીં' ને નિરૂપતી આધુનિક ધર્મનિરપેક્ષતા અને બીજી બાજુ ઘેરા સંસ્કાર રૂપે નિહિત પડેલી ચુસ્ત ધાર્મિક સામગ્રી. આધુનિક હિબ્રુકવિતાના ભાષાતંતુ પર આ બધા તીવ્ર તણાવો છતાં અને બાઈબલ તેમજ મિશનાહના વિરાટ ખભા પર ચઢી ઠીંગુજીની જેમ બોલવાનું એણે જતું કર્યું તેમ છતાં હિબ્રુકવિતા મોટે ભાગે સાહચર્યનિષ્ઠ સમૃદ્ધિ પર અવલંબિત છે.

હિબ્રુકવિતા ગમે એટલો વિદ્રોહ કરીને પ્રવાહિતા, અપરોક્ષતાને પુરસ્કારે તેમ છતાં ઐતિહાસિક ઊંડાણને સ્થાને કશુંક અવેજીમાં મૂકી શકી નથી. હિબ્રુકવિતામાં, ડગલે ને પગલે, બાઈબલમાંથી આવતાં વાક્ય-

ખંડ, વાક્યવિન્યાસ, લય, કે એના વિશિષ્ટ વ્યાકરણના ઉલ્લેખો (Allusious) નો સામનો અચૂક કરવો જ પડે. જો આ ઉલ્લેખોની ઉપેક્ષા કરવામાં આવે તો કવિતામાં નિર્ણાયક તત્ત્વ દૂષિત થાય છે અને જો ઉલ્લેખોને સ્પષ્ટ કરવા સહેજ ચાલી આવતા માર્ગથી આડા જવાનું થાય તો સાહજિક શૈલી અને લયાત્મક પ્રવાહિતા નષ્ટ થાય છે. હિબ્રુકવિતામાં ઉલ્લેખોના આવા જીવંત કોષને જોઈ ન શકનાર હિબ્રુકવિતાને લગભગ ચૂકી જ જાય છે એમ કહેવું પડે.

સાંસ્કૃતિક વિશેષના આ દુર્દમ અંશને યહૂદા અમિચાઈ પોતાની કવિતામાં આવશ્યક રીતે જાળવવા મથે છે. કદાચ તેથી જ અમિચાઈ મૂળભૂત બે મૉડેલો જેવા એના આધુનિક પુરોગામીઓ હાયામ નાહ્મન બિઆલિક અને શાઉલ કર્નીખોવ્સ્કી એ બેમાંથી યુરોપિયન વારસાને અનુસરનાર શાઉલ કર્નીખોવ્સ્કીને નહીં, પણ ઇઝરાયેલ સમસ્તના વારસાને અનુસરનાર બિઆલિકનો એ અનુગામી છે. અમિચાઈ માને છે કે હિબ્રુ કવિતામાં યુરોપિયન સ્વરૂપો સ્વાભાવિક બનતાં નથી કારણ હિબ્રુકવિતા એટલે બાઈબલની કવિતા. એનો અર્થ એ છે કે કોઈ પ્રાસ નહીં, કોઈ છંદ નહીં, માત્ર આંતરલય સમાન્તરતા (Parallism) નો સિદ્ધાન્ત એમાં અનિવાર્યપણે વણાયેલો હોય જ. આ સમાન્તરતાના સિદ્ધાન્તને સામ્ય (Sameness), વૈષમ્ય (antithesis) અને પૂરકતા (Complement)ની વિવિધ તરાહો સાથે તેમજ આંતરલય સાથે અમિચાઈ વારવાર ખપમાં લે છે :

० હું એના ડૂસકાઓ અંતરાલના
ઊંડા ધોરિયામાં ચાલવાં ઇચ્છું છું
હું એના મૌનના પ્રખર તાપમાં
ઊભવા ઇચ્છું છું
હું એની વેદનાનાં ખરબચડાં થડોને
અઢેલવા ઇચ્છું છું.

० આવું છું
હું આવું છું
હું આવું છું નીચે
હું આવું છું ઉપર !

૦ એ માને છે કે હું ખલાસી છું
પણ જાણે છે કે મારી પાસે વહાણુ નથી
અને અમારી પાસે દરિયેા નથી
માત્ર અફાટ વિસ્તારેા અને પવનેા.

અમિચાઈ સંયમિત શબ્દભંડેાળ સૂક્ષ્મ કટાક્ષ અને ગદ્યાળુ કલ્પનજાળની સાથે સાથે અભિભૂત કરનારી ઇઝરાયેલની ઐતિહાસિક ઘનતાને ક્યારે ય ચૂકતેા નથી. એ માને છે કે મરેલાઓએ જમીનમાં જે કેાલસાનું સેાનાનું અને લેાઢાનું રૂપ લીધું છે એ આવનાર મસીહાઓનું ઈન્ધન છે. આ જ શ્રદ્ધાથી અમિચાઈ બાઈબલકાલીન સાહચર્યખાણેાને ઠેર ઠેર વિનિયેાગમાં લેતેા આવે છે. 'રાજા શાઉલ અને હું' એનું ઉત્તમ ઉદાહરણ છે. આ કાવ્યમાં યહૂદીઓનેા પ્રથમ રાજા શાઉલ અને પેાતે જે રીતે અડખેપડખે મુકાય છે અને જે રીતે દૂરના ભૂતકાળ અને નિકટતમ વર્તમાન સંવિગલિત થતાં એક તણાવ ઊભેા થાય છે એ એ નેાંધપાત્ર છે. આ જ રીતે, 'જે સ્થળમાં હું નહેાતેા'માં આવતેા મેાઝિઝ, 'ચતુષ્કેા'માં આવતેા જુનાહ 'પ્રવાસી'માં આવતેા રાજા ડેવિડ, 'મારી માતાને'માં આવતાં હાગાર અને ઈસ્માઈલ કાવ્યેામાં નિર્ણાયક તણાવ વ્યવસ્થા ઉપજાવે છે. સમસ્ત આધુનિક હિબ્રુકવિતાની અને અમિચાઈની પણ મથામણ એ છે કે બાઈબલના શબ્દેા દ્વારા પેાષાયેલી આ કવિતા આધુનિક સાહિત્યનાં સાહચર્યો અને એના ધ્વનિઓ માટે કઈ રીતે પર્યાપ્ત થશે ? 'રાષ્ટ્રીય વિચારેા'માં અમિચાઈ નિરૂપે છે :

વારંવારની એની નિદ્રામાંથી ઊતરડેલી
આ કલાન્ત ભાષામાં આજે બેાલવું–
અંધાપેા, એ એક મુખથી બીજે મુખ અડવડિયાં ખાય છે
ઈશ્વર અને ચમત્કારેાને જેને વર્ણવેલા તે આ ભાષા બેાલે છે :
મેાટરકાર, બેામ્બ, ઈશ્વર.

ભૂતકાળ અને વર્તમાનના આ તણાવ ઉપરાંત, આ મુખ્ય તણાવ પર બીજા અનેક તણાવેાની જાળગ્રંથિ અમિચાઈમાં જેાવાય છે. અમિચાઈ આ કારણે, વિરેાધાભાસનેા કવિ કહેવાયેા છે. અગંત વ્યક્તિજીવનને સમૂહજીવન સાથે, વ્યક્તિસ્મૃતિને પ્રજા સ્મૃતિ સાથે, ધર્મસામગ્રીને ધર્મનિરપેક્ષ ભાવાભિવ્યક્તિ સાથે, બાલ્યકાળના સંસ્કારેાને પુખ્તસંવેદનાઓ

લેખકોને માહિતી પત્રકો ભરી મોકલવા વિનંતી

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ તરફથી ગુજરાત સરકારની આર્થિક સહાયથી ગુજરાતી સાહિત્યકોશ તૈયાર થઈ રહ્યો છે. ઈ. સ ૧૮૫૦ પૂર્વેના કર્તાઓ અને કૃતિઓ વિશેનો પહેલો ગ્રંથ મુદ્રણમાં જવાની તૈયારીમાં છે. ઈ.સ. ૧૮૫૦ પછીના ગ્રંથકારો અને મહત્ત્વની કૃતિઓ વિશેના બીજા ગ્રંથની કામગીરી આરંભાઈ ચૂકી છે. ગ્રંથકારો વિશેની અધિકૃત માહિતી કોશમાં આવી શકે એ હેતુથી એમની પાસેથી (અને દિવંગતગ્રંથકારો બાબતમાં એમનાં સ્વજનો પાસેથી) નિયત માહિતીપત્રકમા માહિતી મેળવવાનું વિચાર્યું છે. કોશમાં ગ્રંથકારોની પસંદગીનાં ધોરણો હોવાનાં, પણ આ માહિતીપત્રક સૌ ગ્રંથકારોના ભરાય એ અપેક્ષિત છે કેમ કે એ માહિતી કોઈ ને કોઈ રીતે કોશને ઉપયોગી નીવડશે તે ઉપરાંત ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ આ સામગ્રીને એક કાયમી સંચય તરીકે સાચવવા ઇચ્છે છે. એ સંચય અભ્યાસીઓને કોઈ પણ સમયે કામ આવી શકે. આ માહિતીપત્રકો લેખકોને મોકલવાનું થોડા સમયમાં શરૂ થશે પણ જેમને ઑક્ટોબરની આખર સુધીમાં ન મળે તેઓ નીચેને સરનામેથી અવશ્ય મંગાવી લઈ સાહિત્યકોશના મૂલ્યવાન કાર્યને પોતાનો સહકાર આપે એવી આગ્રહભરી વિનંતી છે.

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ
નદી કિનારે, આશ્રમ માર્ગ,
અમદાવાદ–૩૮૦ ૦૦૯

જયંત કોઠારી
મુખ્ય સંપાદક,
ગુજરાતી સાહિત્યકોશ

ચાંદાસૂરજઆભ ઉછળતાં કુવાજળમાં.
જળ બિલ્લીના રોપ.
રોપ શમે જળમાં જળ થઈ.
આંખ ઝબોળે ચેલા.
પીપળ નાનો બાઝે ઈંટને.
જળની સાપણ ખાય ધૂમરિયાં.
હિંચે રોડા જળહેલારે.
બેઉ રોડલા જળને તાકે.
કોસ સંબાયા રોડવિયેથી.
જળ પાસે આવી ખમચ્યાયા.
કોસ પોટલાં જળમાં પેઠાં.
જળે ઝળકતું મચ્છીઓનું પેટ.
ત્રાંસું તીર થઈ ચરે કાચબો ઊંડે ઊંડે.
ને ઊંચકાયા કોસ.
જળનાં મસ્તક કોસ ભરાયાં.
વરત ઉલળતા થયા પણ છ.
ને ચાલ્યા પૈરી.
બાવળ બાવળ બોલ્યા ચાકળા.
થાળે આવ્યા કોસ.
હળે કોસથી જળની ઝાળ.
ચાલે નીકમાં મસ્તક ખળખળ.

ડચૂરો

કાનજી પટેલ

સાંજના ગાડામાં.
ભર્યો શિયાળો.
સીમની કરોડ પર ચાલે ગાડાવાટ.
ઊડતી ધૂળ કિરણોમાં થાય સોનું.
સૂરજ કાળા ઘડામાં પૂરાય.
લબકારા લે કુહાડો જંગલ પર.
ઢળી પડે સીમ.
ગાડાવાળાની છાતીમાં ડચૂરો.
ઝણઝણે એની કરોડ.
નસોનું તાપણું તતડે.
ચાલે અંધારિયા પેટાળમાં આગિયાનાં ઝરણ.
બહુ દૂર નથી છાપરું.
આઘે નથી હોકો.
નથી છેટો ચૂલો.
ને કરાંઠીનો ચળકતો અગ્નિ.

કાનજી પટેલ

કલ્પ્યું નહોતું તેવું છે આ.
એનો પડછાયો અડધો અંદર
ને પડધો બહાર.

ગાંસઠી અંધારું.
એની નીચે દબાઈ તરફડે દીવો.
ફાંટમાં કળશી મ્હાણા ને ગોખમાં હોકલી.
એક વાંસ ચઢીને માથાનો મણિ દેખાડે.
કોરેમોરે કરચલું ને માંય મંજરી આંબા.
એકાદ છમકલું થશે એમ હતું.
આ બન્યું દરમ્યાનમાં જ.
જોયું કે

એ ઉછળ્યું ને નાઠું.
પૂંઠે કર્યો ચીપિયો લઈને.
હોલવાયું તો સોપો.
સળગ્યું તો રોટલી શેકાય.
આઘેથી ગોફણમાં પથરો મૂકી રમરમાવે.
ગરુંણ કરતો આવી વાગે ટાલકામાં.
ખારી રાતી ધારને જીભ લંબાવી ચાખી.
ચાખ્યા જ કરી.
બધું ભાન ગૂમ.

રાવજી પટેલ-કૃત 'સ્વ. હુંશીલાલની યાદમાં' પદાવલિની દૃષ્ટિએ

—નીતિન મહેતા

અદ્યતન કવિતામાં જેનો વિશિષ્ટ અવાજ છે તે કવિ રાવજી પટેલ આપણી ભાષાનો ઊંડો સંવેદનશીલ ભાષાપ્રજ્ઞ કવિ છે. ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષતા, તળપદી પદાવલિનો, આગવો મિજાજ પ્રગટ કરવાની શક્તિ, કાવ્યમાં શબ્દ દ્વારા કાંતિગુણ પ્રગટાવી, ભાષાને પોતાની ચેતનાના અર્ક વડે અજવાળવાનું કવિકર્મ રાવજીની કવિતામાં જોવા મળે છે. સાથે સાથે વેદના અને વ્યંગ-બંનેનું વિલક્ષણ મિશ્રણ, તેની કવિતાની આગવી ભાત રચવામાં મહત્ત્વનો ફાળો આપે છે.

'સ્વ હુંશીલાલની યાદમાં' રાવજીની તથા આપણી ભાષાની એક મહત્ત્વની રચના છે. કવિએ અહીં મરશિયા જેવાં લોકસાહિત્યના પ્રકારનો ઉપયોગ નરી રુદ્દિશા પ્રગટ કરવા માટે નથી કર્યો. અહીં કાવ્યમાં તો મરશિયાની વિડમ્બના છે. રાવજીએ વિશિષ્ટ રીતે આ કાવ્યપ્રકારની શક્યતાને હાસ્ય, વ્યંગ અને કટાક્ષના સ્તરે નાણી જોઈ છે. સાથે સાથે આ કાવ્યમાં વિરોધી હકીકતોની સંનિધિ રચતી ઉક્તિશૈલીનો પણ કાવ્યના વાતાવરણના બે સ્તર પ્રગટ કરવા માટે એક પ્રયુક્તિ તરીકેનો વિનિયોગ કવિએ કર્યો છે. અમુક કાવ્યપ્રકારમાં અમુક જ પ્રકારની ભાષા યોજાવી જોઈએ તેવું માનનારા વિવેચનને સામે છેડે જઈ આ રચના બેસે છે. અહીં કવિએ મરશિયાનો પ્રકાર સ્વીકાર્યો છે તેથી, લોકકવિતાને કારણે, સભાનતાથી સંસ્કૃત પદાવલિનો લગભગ પરિહાસ કર્યો છે. જ્યાં પણ સંસ્કૃત પદાવલિ પ્રયોજાઇ છે ત્યાં તે વિડમ્બના કે ઉપહાસ માટે જ પ્રયોજાઈ છે. તળપદી, બોલચાલની પદાવલિનો વિનિયોગ અહીં રસકીય સ્તરે થયો છે. ગુલામ મોહમ્મદ શેખ, સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર, લાભશંકર ઠાકર, ચિનુ મોદી, અનિલ જોષી, રમેશ પારેખ જેવા કવિઓએ તળપદી પદાવલિને કાવ્યના સ્તર સુધી લઈ જવાનો સભાન પ્રયત્ન કર્યો છે. પછી એક એવો પણ ગાળો આવ્યો કે તળપદી પદાવલિ બરાબર જ કવિતા એવું સમીકરણ રચાયું અને કવિકર્મને નામે ખાલી અવકાશ જ રહ્યો. અત્યારે લખાતાં મોટાભાગનાં ગીતો તપાસતાં આની પ્રતીતિ થશે.

રાવજી ભાષા જોડે કુશળતાથી કામ લે છે. તે મોકળાશથી ભાષામાં હરેફરે છે તેનો પરિચય તેના આ કાવ્યમાં થાય છે. વિલાપ જેનું કાવ્ય લઈ તેને સામે છેડે જઈ વ્યંગ કટાક્ષ, નર્મમર્મ અને હાસ્યનો ઉપયોગ રાવજી કરે છે. રાવજી એ વિરુદ્ધ છેડાની વસ્તુને અડખે પડખે મૂકી, પ્રાસની પડખે પડખે અજાણીતરી

યોજના કરી, વિરુદ્ધ છેડાની વિગતોને આજુબાજુમાં મૂકીને અતિશયોક્તિ, ઉપમા-યોજના, શ્લેષ દ્વારા વિડમ્બના સર્જી હાસ્યકટાક્ષ કરે છે. તળપદી પદાવલિનો કાવ્યસમર્પક રીતે, તેનાં ઉચ્ચારણો અને વિવિધ ધ્વનિઓ દ્વારા વિનિયોગ કરી કાવ્યનો સાક્ષાત્કાર કરાવે છે. અહીં થયેલી સભાનતાપૂર્વકની શબ્દપસંદગી, યોગ્ય સ્થાનમાં, યોગ્ય ક્રમમાં, યોગ્ય સંદર્ભ માટે રાવજી યોગ્ય શબ્દો યોજે છે. તેની ભાષાયોજના દ્વારા ભાવતુ રૂપ કાવ્યમાં સર્જાતું આવે છે. જે શબ્દોને પુનરાવર્તનથી પણ પર્યાયો મૂકીને પણ ન બદલી શકાય, સ્થાનફેર ન થઈ શકે તેવા શબ્દો રાવજી કાવ્યના રસકીય વાતાવરણને માટે પ્રયોજે છે. આ સંદર્ભમાં હવે તેની કવિતાની પદાવલિ તપાસીએ.

કાવ્યની શરૂઆત પ્રશંસાત્મક અતિશયોક્તિથી થાય છે.

ગગન ગુફા ફાટી પડે ને તારા લબલબ થાય,
નીસર્યો તારો આતમો અહીંથી હુંશીલાલ,

અહીં ગગન અને ગુફાની સરખામણીના પાયામાં હીનોપમા રહેલી છે. ગગન જેવી ગુફા ફાટી પડે અને તેમાંથી તારા લબલબ થાય એવી જ રીતે હુંશીલાલ તારો આત્મા અહીંથી ચાલ્યો ગયો. આમ કવિએ ગગનને ગુફા તરીકે કલ્પ્યું તથા તારાને લબલબ કરતા કલ્પ્યા. હુંશીલાલ વિગેરેની અતિશયોક્તિથી શરૂ થતી કડી સોરઠાના ઢાળમાં ચાલે છે. હુંશીલાલની વિદાયથી જાણે શુંનું શું થઈ ગયું તે રુદિષાની માત્રામાં અતિ ગંભીરપણે કવિ ઉચ્ચારે છે. 'લબલબ'ની દ્વિરુક્તિમાં વેદનાની માત્રા જોઈ શકાય છે તો સાથે સાથે તેની પાછળનો વ્યંગ પણ છૂપો રહેતો નથી.

ઝાંખાં ઘર પાદર થયાં ઝાંખી માનવજાત;
સૂરજ રોડું થઈ ગયો મરતાં હુંશીલાલ.

હુંશીલાલના જવાથી ઘર, પાદર, માનવજાત બધાં જ જાણે નિસ્તેજ બની ગયાં. આમ પ્રથમ ત્રણ પંક્તિમાં હુંશીલાલની ખોટને કારણે શું શું થયું તેની કવિ ગંભીરતાથી નોંધ લે છે. 'આત્મો' જેવો લોકબોલીનો શબ્દ તેના ઉચ્ચાર સમેત જ કવિ અહીં પ્રયોજે છે. શબ્દના નાદતત્ત્વનો અને તે દ્વારા જાગતા આત્મીયતાના ભાવને, તેની tonal value દ્વારા કવિ અહીં પ્રકાશિત કરે છે. કવિ આગળ સૂરજને રોડું થઈ ગયેલો કલ્પે છે. પણ તરત જ પાંચમી પંક્તિમાં બે વિરોધી વસ્તુને સામસામે અથડાવી તેની સહોપસ્થિતિ દ્વારા હાસ્ય નિષ્પન્ન કરે છે. મરશિયામાં અતિ પ્રશંસા છે, મરશિયાના અતિ પ્રશંસાના તત્ત્વને કવિએ અહીં એક પ્રયુક્તિ તરીકે સ્વીકાર્યું છે પણ તેનો ઉપયોગ મરનારના વ્યંગમાં થાય છે, તેથી હાસ્ય નિપજે છે.

પીપળ ડાળ ખરી પડી ખરી મરદની મૂછ;
રંડાપો મરદોને મળ્યો મરતાં હુંશીલાલ.
જીવતાં મુજથી ના થયું જે થયું છાનું થયું,
તે રચું મરશિયા આજ મરતાં હુંશીલાલ.

કવિ 'હુંશીલાલ'નાં પુનરાવર્તનોમાં ગીતમાં આવતી ધ્રુવપંક્તિની જેમ વિલાપના સૂરને દૃઢાવે છે તો સાથે સાથે વિરુદ્ધ છેડાની ભાષાના સ્ફોટમાંથી હાસ્ય નિષ્પન્ન કરતા જાય છે. પ્રકૃતિમાં હુંશીલાલના મૃત્યુથી બનેલી ઘટના અને મરદની મૂછ ખરી પડી તેવી લૌકિક છતાં અશકય ઘટના પણ કવિ સાથે જ મૂકે છે. આ અતિશયોક્તિની પાછળ છૂપાયેલો વ્યંગ સર્વ જગ્યાએ કાવ્યમાં 'અન્ડર ટોન' માં ચાલ્યા કરે છે. મરદોને હુંશીલાલ મરતાં રંડાપો મળે છે. હુંશીલાલના ચારિત્ર્ય વિશે પણ આડકતરો કટાક્ષ કરવાનું કવિ ચૂકતા નથી. આથી, કવિ એકરારના ટોનમાં કહે છે કે જે જીવતાં મારાથી થયું નહીં, હુંશીલાલ વિશે જે કંઈ જીવતાં થયું તે છાનું થયું તેથી આજ તેના મરશિયા રચું છું.

આ પ્રથમ ખંડમાં આવતા વિલાપની જોડે સૂક્ષ્મપણે હાસ્યનો તંતુ વણાયેલો જોઈ શકાય છે. અતિશયોક્તિ દ્વારા કવિ હુંશીલાલના ચરિત્રને ફૂલાવે છે, મોટું બનાવે છે પણ એક જ પંક્તિમાં સાથે સાથે બીજી વિરોધી અવસ્થા જગાવતી શબ્દ યોજના દ્વારા અતિશયોક્તિનો જાણે કવિ છેદ ઉડાડે છે. અને અતિશયોક્તિથી ઊર્ધ્વગતિ પામેલા હુંશીલાલ 'મરદની મૂછ ખરી પડી.' 'રંડાપો મરદોને મળ્યો' 'જે થયું છાનું થયું', જેવા વાક્યાંશોથી નીચે પટકાય છે. કાવ્યની ભૂમિકામાં જ હુંશીલાલના ઠઠ્ઠાચિત્રની રેખાઓ ઉપસતી આવે છે. શબ્દોના મૂળ અર્થોને રાવજી ખોતરી નાખે છે અને તે દ્વારા હાસ્ય-કટાક્ષની માત્રાને વિકસવાનો અવકાશ રચી આપે છે. આ વ્યવસ્થા સમગ્ર કાવ્યયોજનામાં દૃષ્ટિગોચર થાય છે. અહીં કાવ્યની પદાવલિની યોજનામાં વાગ્મિતા ભળેલી છે. 'ગગન ગુફા ફાટી પડે, 'ઝાંખી માનવજાત,' સૂરજ રોડું થઈ ગયો' જેવાં વાક્યોમાં હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વને કવિ અહોભાવથી આલેખે છે. પણ પંક્તિના બીજા ભાગમાં ચિત્રની સામેનો વિરોધી અર્થ પણ મૂકી આપે છે. પંક્તિના પ્રથમભાગમાં ઘણીવાર ગુણગાનનો કાકુ સંભળાય છે તો તેના ઉત્તર ભાગમાં વિરોધી અર્થ જોવા મળે છે. ઘણીવાર એક પંક્તિમાં અને બીજી પંક્તિમાં આવાં પરસ્પર વિરોધી લક્ષણો જોવા મળે છે. 'જીવતાં મુજથી ના થયું જે થયું છાનું થયું'' જેવી પંક્તિમાં આવતાં વિરોધી વ્યંગ-કટાક્ષ તીવ્રપણે વ્યક્ત થાય છે. તો અહીં પ્રામાણિક એકરારનો દેખાવ વ્યંગ સાથે ચાલે છે. બીજું

એકના એક ઉપમેયને કવિ અનેક ઉપમાનોથી વર્ણવે છે. આ યોજના પણ સમગ્ર કવિતામાં જોવા મળે છે આથી હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વની અનેક છબિઓ હાસ્યના વિભાવ માટે ઉપસતી આવે છે આગળ કાવ્યમાં હવે કવિનો કાકુ બદલાય છે

ઊંઘણશીની આંખોમા હે પૂજ્ય
તમારી સલા શિખામણ કમળ સરીખી કોળે !

અહીં કવિ હુંશીલાલને આદરપૂર્વક સંબોધન કરે છે અહી સંબોધનની શૈલીમા વિપરીત લક્ષણા પ્રયોજાય છે આમ તો આખું કાવ્ય લક્ષણાના વિપરીતાર્થને સ્ફુટ કર્યા કરતુ આગળ વધે છે. હુંશીલાલની રેખાચિત્રમાં તો સ્પષ્ટપણે ગૌણી સાધ્યવસાના લક્ષણાનો વિનિયોગ કાવ્યાત્મક પ્રયુક્તિ તરીકે થયો છે. 'પૂજ્ય' નો કાકુ જ હુંશીલાલના સંદર્ભમાં જુદો જ ભાવસંદર્ભ જગાડે છે જાગતા માણસની તો કવિ વાત જ નથી કરતા પણ જે ઊંઘણશી છે તેઓની આંખોમાં પૂજ્યની સલા-શિખામણ કમળની જેમ કોળે છે અહીં આવતો 'સરીખી' શબ્દ ઉપમાવાચક છે તો તળપદી પદાવલિનો 'સલા' શબ્દ ઉચ્ચાર રૂપે જ 'સલાહ' ને સ્થાને આવે છે હુંશીલાલની કહેવાતી ભવ્યતા અહીં તો તુચ્છતા રૂપે જ ઊપસતી આવે છે. પછી તરત જ કવિ કહે છે.

જીવતે જીવ તમે બહુ ખટક્યા
ખટક્યા ચંપલની ઉપસેલી ખીલી જેવા
શરીરની કોઈ ખોડ સમણા ખટક્યા.

'ગગન ગુફા હાગી પડે' જેવી અતિશયોક્તિમાથી કવિ તરત જ હુંશીલાલના મરણનિમિત્તે તેમને ચંપલની ખીલી તથા શરીરની ખોડ સાથે, સરખાવી નીચે ઉતારી દે છે. હુંશીલાલ જીવતા હતા ત્યારે ચંપલની ઉપસેલી ખીલીની જેમ તથા શરીરની ખોડની જેમ ખટક્યા. બે ઉપમાઓ દ્વારા અહી હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વનો પરિચય થાય છે, તેનુ વ્યક્તિત્વ કેટલુ ત્રાસજનક, પીડાજનક અને અણગમતું તથા ટાળી ન શકાય એવુ બીજાને માટે હતુ તે કવિએ 'ખટક્યા' ના ત્રણ પુનરાવર્તનો દ્વારા દર્શાવ્યું છે. જો કે 'ખટક્યા' ક્રિયાપદ વેદનાની પીડા બતાવતુ નથી પણ અસ્વસ્થતાનું સૂચક બની રહે છે ઉપમા અહીં હાસ્યના વિભાવ માટે જ ધરેલ સંદર્ભ સાથે પ્રયોજાઈ છે. આ ઉપમાઓ દ્વારા કવિ અખાની જેમ ચાબખો પણ મારી લે છે.

આમ આગળની પંક્તિઓમાં અતિશયોક્તિથી હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વને ફુલાવે છે, ઊંચે ચડાવે છે, અને તરત જ ઉપમાની યોજનાથી, તેમા ફિ

પાઠી તેના વ્યક્તિને નીચે પટકે છે. આ રીતે કવિ હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વના બે સામસામા ધ્રુવો વચ્ચે સંકર્ષણ વિકર્ષણ જગાવે છે અને તેમાંથી જ હાસ્ય નિષ્પન્ન થતું આવે છે.

હવે ફરી પાછો મરશિયાનો ઢાળ બદલાય છે. કવિ ફરી અતિશયોક્તિ વડે બે દૂરની વસ્તુને પાસે પાસે ખેંચી લાવે છે.

એક ઘરના આદમી નહોતા તમે......
હે ૐ સકલ સંડાસની ભીંતો ઉપર
પણ આપના ચહેરા ચગે
હે મુરબ્બી,

આપનો ચહેરો
પ્રભુના નામ જેવો યાદ કરવાનો અમારે
કોપરાની શેષ જેવો ચાવવા લાયક
હજી અંધારામાં ચમક્યા કરે છે.
આગિયા જેવો,

'એક ઘરના આદમી નહોતા તમે...' માં હુંશીલાલના ચારિત્ર્યનો નકશો ખુલ્લો થાય છે. અને આ ઘટનામાં જ શ્લિષ્ટ અર્થ જોઈ શકાય છે. પછી તરત જ કવિ તેને 'હે ૐ.' પણ કહે છે. અને અતિશયોક્તિ દ્વારા તેના વ્યક્તિત્વને ઊંચે ચડાવે છે. પણ તરત જ બાજુમાં સંડાસની ભીંતો ઉપર ચગતા તેના ચહેરાને ગોઠવી દે છે. અહીં વ્યંગ વધારે બરછટ બને છે. કવિની અતિશયોક્તિમાં પ્રગલ્ભતા છે. 'ૐ' જોડેનાં સાહચર્યો તથા સંડાસની ભીંતો પર જે અશ્લીલ લખાય તેનો વિષય હુંશીલાલ બન્યા. હુંશીલાલનું વિષયી વ્યક્તિત્વ બંને સાહચર્યોની સહોપસ્થિતિ દ્વારા હાસ્ય નિર્માણ થાય છે. એક બાજુથી હુંશીલાલનો ચહેરો પ્રભુના નામ જેવો છે તે કવિ કહે છે તો તરત જ તે ઉપમાનો બીજી ઉપમા દ્વારા છેદ ઉડાડી કોપરાની શેષ જેવો ચાવવા લાયક છે એવું કહી દે છે. આમ ઈશ્વર, કોપરાની શેષ તથા અંધારામાં ચમક્યા કરતા આગિયા જેવો ચહેરો—આ ત્રણે ઉપમાઓ જોડેનાં સાહચર્યો દ્વારા ખરેખર તો વિડમ્બનાની જ રચના થાય છે. 'એક ઘરના આદમી નહોતા' માં હુંશીલાલની લંપટતાનાં દર્શન થાય છે. તો આગળ વર્ણવી ગયા તે ઉપમાઓ દ્વારા હુંશીલાલનાં વિરોધી, અનીતિમય અનેક ચરિત્રો કવિ તાદૃશ કરે છે. અહીં હુંશીલાલના વ્યક્તિચરિત્રને ઉપસાવવા માટેનું ગંભીર પ્રયોજન કવિને અભિપ્રેત

એકના એક ઉપમેયને કવિ અનેક ઉપમાનોથી વર્ણવે છે. આ યોજના પણ સમગ્ર કવિતામાં જોવા મળે છે. આથી હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વની અનેક છબિઓ હાસ્યના વિભાવ માટે ઉપસતી આવે છે. આગળ કાવ્યમાં હવે, કવિનો કાકુ બદલાય છે.

ઊંઘણશીની આંખોમાં હે પૂજ્ય
'તમારી સલા શિખામણ કમલ સરીખી કોળે !

અહીં કવિ હુંશીલાલને આદરપૂર્વક સંબોધન કરે છે અહીં સંબોધનની શૈલીમાં વિપરીત લક્ષણા પ્રયોજાય છે. આમ તો આખું કાવ્ય લક્ષણાના વિપરીતાર્થોને સ્ફુટ કર્યા કરતું આગળ વધે છે. હુંશીલાલની રેખાચિત્રમાં તો સ્પષ્ટપણે ગૌણી સાધ્યવસાના લક્ષણાનો વિનિયોગ કાવ્યાત્મક પ્રયુક્તિ તરીકે થયો છે. 'પૂજ્ય' નો કાકુ જ હુંશીલાલના સંદર્ભમાં જુદો જ ભાવસંદર્ભ જગાડે છે. જાગતા માણસની તો કવિ વાત જ નથી કરતા પણ જે ઊંઘણશી છે તેઓની આંખોમાં પૂજ્યની સલા-શિખામણ કમળની જેમ કોળે છે. અહીં આવતો 'સરીખી' શબ્દ ઉપમાવાચક છે તો તળપદી પદાવલિનો 'સલા' શબ્દ ઉચ્ચાર રૂપે જ 'સલાહ' ને સ્થાને આવે છે. હુંશીલાલની કહેવાતી ભવ્યતા અહીં તો તુચ્છતા રૂપે જ ઊઘડતી આવે છે. પછી તરત જ કવિ કહે છે.

જીવતે જીવ તમે બહુ ખટક્યા
ખટક્યા ચંપલની ઉપસેલી ખીલી જેવા
શરીરની કોઈ ખોડ સમણા ખટક્યા.

'ગગન ગુફા ફાટી પડે' જેવી અતિશયોક્તિમાંથી કવિ તરત જ હુંશીલાલના મરણનિમિત્તે તેમને ચંપલની ખીલી તથા શરીરની ખોડ સાથે, સરખાવી નીચે ઉતારી દે છે. હુંશીલાલ જીવતા હતા ત્યારે ચંપલની ઉપસેલી ખીલીની જેમ તથા શરીરની ખોડની જેમ ખટકતા. એ ઉપમાઓ દ્વારા અહીં હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વનો પરિચય થાય છે, તેનું વ્યક્તિત્વ કેટલું ત્રાસજનક, પીડાજનક અને અણગમતું તથા ટાળી ન શકાય એવું બીજાને માટે હતું તે કવિએ 'ખટક્યા' નાં ત્રણ પુનરાવર્તનો દ્વારા દર્શાવ્યું છે. જો કે 'ખટક્યા' ક્રિયાપદ વેદનાની પીડા બતાવતું નથી પણ અસ્વસ્થતાનું સૂચક બની રહે છે. ઉપમા અહીં હાસ્યના વિભાવ માટે જ વરેલ સંદર્ભ સાથે પ્રયોજાઈ છે. આ ઉપમાઓ દ્વારા કવિ અખાની જેમ ચાબખો પણ મારી લે છે.

આમ આગળની પંક્તિઓમાં અતિશયોક્તિથી હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વને ફુલાવે છે, ઊંચે ચડાવે છે, અને તરત જ ઉપમાની યોજનાથી, તેમાં પિન

પાઠી તેના વ્યક્તિને નીચે પટકે છે. આ રીતે કવિ હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વના બે સામસામા ધ્રુવો વચ્ચે સંકર્ષણ વિકર્ષણ જગાવે છે અને તેમાંથી જ હાસ્ય નિષ્પન્ન થતું આવે છે.

હવે ફરી પાછો મરશિયાનો ઢાળ બદલાય છે. કવિ ફરી અતિશયોક્તિ વડે બે દૂરની વસ્તુને પાસે પાસે ખેંચી લાવે છે.

એક ઘરના આદમી નહોતા તમે......
હે ૐ સકલ સંડાસની ભીંતો ઉપર
પણ આપના ચહેરા ચગે
હે મુરબ્બી,

આપનો ચહેરો
પ્રભુના નામ જેવો યાદ કરવાનો અમારે
કોપરાની શેષ જેવો ચાવવા લાયક
હજી અંધારામાં ચમક્યા કરે છે.
આગિયા જેવો,

'એક ઘરના આદમી નહોતા તમે...' માં હુંશીલાલના ચારિત્ર્યનો નકશો ખુલ્લો થાય છે. અને આ ઘટનામાં જ શ્લિષ્ટ અર્થ જોઈ શકાય છે. પછી તરત જ કવિ તેને 'હે ૐ' પણ કહે છે. અને અતિશયોક્તિ દ્વારા તેના વ્યક્તિત્વને ઊંચે ચડાવે છે. પણ તરત જ બાજુમાં સંડાસની ભીંતો ઉપર ચગતા તેના ચહેરાને ગોઠવી દે છે. અહીં વ્યંગ વધારે બરછટ બને છે. કવિની અતિશયોક્તિમાં પ્રગલ્ભતા છે. 'ૐ' જોડેનાં સાહચર્યો તથા સંડાસની ભીંતો પર જે અશ્લીલ લખાય તેનો વિષય હુંશીલાલ બન્યા. હુંશીલાલનું વિષયી વ્યક્તિત્વ બંને સાહચર્યોની સહોપસ્થિતિ દ્વારા હાસ્ય નિર્માણ થાય છે. એક બાજુથી હુંશીલાલનો ચહેરો પ્રભુના નામ જેવો છે તે કવિ કહે છે તો તરત જ તે ઉપમાનો બીજી ઉપમા દ્વારા છેદ ઉડાઠી કોપરાની શેષ જેવો ચાવવા લાયક છે એવું કહી દે છે. આમ ઈશ્વર, કોપરાની શેષ તથા અંધારામાં ચમક્યા કરતા આગિયા જેવો ચહેરો–આ ત્રણે ઉપમાઓ જોડેનાં સાહચર્યો દ્વારા ખરેખર તો વિડમ્બનાની જ રચના થાય છે. 'એક ઘરના આદમી નહોતા' માં હુંશીલાલની લંપટતાનાં દર્શન થાય છે. તો આગળ વર્ણવી ગયા તે ઉપમાઓ દ્વારા હુંશીલાલનાં વિરોધી, અનીતિમય અનેક ચરિત્રો કવિ તાદૃશ કરે છે. અહીં હુંશીલાલના વ્યક્તિચરિત્રને ઉપસાવવા માટેનું ગંભીર પ્રયોજન કવિને અભિપ્રેત

નથી. કવિના હાસ્યમાં નિર્બંધ કટાક્ષ છે અને કરુણ વિલાપની જોડે નર્મ-મર્મ તથા ખડખડાટ હાસ્યનો વ્યાપ પણ કવિ સિદ્ધ કરતા જાય છે. આ બધાં વડે હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વનાં વિવિધ પાસાંઓ વ્યક્ત થતાં જાય છે. કવિએ અહીં સભાનતાપૂર્વક શબ્દપસંદગી કરી છે જેથી વિવિધ અર્થચ્છાયા ધરાવતા શબ્દો વિરોધી અર્થ નિષ્પન્ન કરે તે માટે કવિએ તે શબ્દોને સાથે સાથે ગોઠવ્યા છે. વિરોધી હકીકતોની સંનિધિ પણ કવિની ભાષાની સભાન યોજના દ્વારા રચાતી આવે છે જેથી હાસ્ય-કટાક્ષ નિષ્પન્ન થતાં આવે છે.

> શ્રી વિલય તમારો થયો અહોહો !
> ઠેર ઠેર સમશાનો ઝાઝાં
> અંદણની ચંદણની ચ્હેયો પ્રગટી
> બાપા હજી બળે છે... ..
> આંખોની પછવાડે રડતાં
> ગામ નદીને નાઠાં.
> અફલા ખિફ્લો બની ગયો.
> ને પરવત ઊંધો પડિયો
>
> બાપા હીંગ ભળેલી દાળ તણો તું દરિયો
> (જબલપુરની ખડઅચઠી શેતરંજી જેવી પંગત)
> હાવાં પથરાતી (ખોટ તમારી નથી સાલતી કોને ?)
>
> કુશકી જેવા મ્હેરા રઝળે
> નગર છાજિયાં લેતાં
>
> શ્રીવિલય તમારો માન્યામાં ના આવે
> સચરાચર હે હજી તમારા થૂંક તણી ભીનાશ હવામા.

અહીં આવતા વર્ણનમાં, મરશિયાની ભાવમતિમાં આવતા વિમાસમાં, કવિકર્મની સભાનતા જોઈ શકાય છે. તળપદી પદાવલિનું કૌવત તેમાંથી ક્રમશઃ પ્રગટ થતું આવે છે. હુંશીલાલના જવાથી શું શું થયું તેનો અતિશયોક્તિભર્યો તથા અજાણીતરો અહેવાલ કવિ આપે છે, આ માટે કવિએ તળપદી ભાષા પાસેથી જ વધુ કામ લીધું છે. અલબત્ અહીં 'શ્રીવિલય', 'સચરાચર ' જેવા સંસ્કૃત શબ્દો આવે છે ખરા પણ તે માત્ર વિડમ્બના દર્શાવવા જ આવે છે. 'અંદણની ચંદણની' જેવા રવાનુકારી શબ્દો અતિશયોક્તિ માટે પ્રયોજાયા છે. તો 'હાવાં' ગાંઠમ રચનામાં આવતો શબ્દ વ્યંજનાથી ગંભીરપણાનો નિર્દેશ કરે છે.

અહીં વચ્ચે કટાવના ટુકડાઓમાં વિલાપનો સૂર દ્રુત બને છે તો પ્રલંબ વાક્યો-માં તેની વિલંબિત ગતિ પણ સાંભળી શકાય છે. અહીં આવતો કરુણ આભાસી છે. મુખ્ય તો તે વેષે અહીં હાસ્ય જ છે. કવિની અળવીતરી પ્રાસરમત તથા શબ્દસંયોજના દ્વારા સધાતી અર્થગત, બોલીગત તથા ધ્વનિગત પ્રયોગવક્રતા અને અતિશયોક્તિ દ્વારા વ્યંગ જ પામી શકાય છે. હુંશીલાલના શ્રીવિલયથી જાણે સ્મશાનો 'ઝળ ઝળ' થાય છે. 'ઝળ ઝળ'માં ઐશ્વર્યનો ભાવ છે. સ્મશાનો ઉલ્લાસથી ઝળઝળી ઊઠયાં તેવો ધ્વનિ અહીં લેવો પડે. 'અહો હો !' માં વિલાપ, તથા અતિશયોક્તિનો સૂર સાંભળી શકાય છે. તો 'ઝળઝળ' તથા 'ઠેરઠેર'ની દ્વિરુક્તિમાં ક્રિયાઓનું સાદૃશ્ય જોઈ શકાય છે. આ સ્મશાનોમાં ચંદનની ચિતા પ્રગટે છે. હુંશીલાલના મરણથી ગામ નદીનાળાં જાણે રડે છે. આ અતિશયોક્તિમાં વ્યંગ તથા હાસ્યનું તત્ત્વ જોઈ શકાય છે. પછી તરત જ કવિ આંતર પ્રાસ યોજનાથી 'અલ્લા બિલ્લો' 'પરવત ઊંધો પડિયો' 'પડિયો' જોડે આવતો 'દડિયો' પ્રાસ તેના તુચ્છ વ્યક્તિત્વને તાદૃશ કરે છે. 'હીંગ ભળેલી દાળ...' 'અલ્લા-બિલ્લો'માં વર્ણ સાદૃશ્યને કારણે રમત ભળેલી જોઈ શકાય છે. 'પર્વત ઊંધો પડિયો'માં અતિશયોક્તિ છે તેથી આ સંદર્ભને કારણે વિદૂષકનો વ્યંગ અહીં ભળેલો જોઈ શકાય છે. આ પ્રકારની શબ્દરમત તથા પ્રાસયોજનાથી, અનર્થ પણ સર્જાય છે. આગળ આવતી ઉપમાઓ 'જબલપુર...? 'કુશકી જેવા ચહેરા' કે નગર છાજિયાં લેતાં' ના સજીવારોપણ દ્વારા પણ વ્યંગનું સૂચન રહેલું જોઈ શકાય. અહીં ભાષાનો Negative identity પ્રગટ કરવા માટે કરેલો વિનિયોગ રાવજીની કવિ તરીકેની લાક્ષણિકતાને વ્યંજિત કરે છે. આ ભાષાના સંદર્ભો, તેની વક્રોક્તિ, તેની જોડે સંકળાયેલાં મૂલ્યો આ બધાં વિડમ્બના પ્રગટ કરવા અહીં યોજાયાં છે. ભાષાના ઉચ્ચારો મૂર્તશબ્દોની યોજના આ બધાં પણ કવિએ કાવ્યના વાતાવરણને પોષક બનાવવા માટે યોજ્યાં છે.

હુંશીલાલનો શ્રીવિલય માન્યામાં આવતો નથી. આગળની પંક્તિઓમાં અતિશયોક્તિ તથા ઉપહાસના તંતુનું પોત ગુંથાતું આવે છે. કવિ મરણ માટે 'શ્રીવિલય' જેવો ભારેખમ શબ્દ યોજે છે. અને હુંશીલાલની ઠેકડી જ ઉડાવે છે. હવે તો માત્ર સચરાચરમાં વ્યાપી ગયેલા હુંશીલાલના થૂંકની ભીનાશ જ હવામાં છે. આમ ઈશ્વર સાથે હુંશીલાલને સરખાવી તેનો ઉપહાસ જ અતિશ-યોક્તિ દ્વારા સિદ્ધ કરે છે.

આગળ તેના થૂંકનો મહિમા પણ કવિ સ્તવન રૂપે જ કરે
'થૂંકે ઉપમેય વિવિધ ઉપમાનો વડે સાક્ષાત્કૃત થાય છે. બ્રહ્મના વર્ણ

રના સ્તવનમાં જે કાકુઓ આવે છે તેનો વિડમ્બના માટે અહીં ઉપયોગ થયો છે. તો તેની સાથે સાથે મરશિયામાં માણસના ગુણોની ગણના થતી આવે છે તેવો ટોન પણ અહીં ભળેલો છે. હુંશીલાલના થૂંકના સ્તવન દ્વારા વિડમ્બના હાસ્ય, કટાક્ષ રચાતાં આવે છે. 'તમાર-તમારો'નાં પુનરાવર્તનોમાં હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વના ગુણગાનનો સૂર ઊંચો ચડતો જાય છે અને પંક્તિના અંતિમે પહોંચતાં હાસ્ય-કટાક્ષ નિષ્પન્ન થાય છે. હુંશીલાલના થૂંકની ગંગા, તેના 'થૂંકની' ગામમાં થતી જે જે, તેના થૂંકથી લાખો કરોડો રૂપિયા ભેગા થવા, બંગલાઓનું એઠું થવું આવી અતિશયોક્તિ આગળ ચાલે છે. તેનાં થૂંકથી અળગા થયેલા બે જણા ચોંટી જાય ત્યાં સુધીની અનર્થતાને કવિ લંબાવે છે. પછી ફરીથી કવિ કહે છે–

તમારું થૂંક ઔષધ લોકનું
તમારું થૂંક અમરત મર્ત્યનું
તમારો થૂંકનો બાજોઠ મારા દેવ.
તમારા થૂંકનું આચમન લેવા કાજ દેવો જન્મ લેતા રોજ.

આમ થૂંકના મહિમા સ્તોત્રમાં ભળેલી અતિશયોક્તિ દ્વારા કવિ છેક દેવને પણ અહીં પૃથ્વી પર ખેંચી લાવે છે. લોકોનું ઔષધ, મર્ત્યલોકનું અમૃત, થૂંકનો બાજોઠ, જેવા શબ્દો દ્વારા વાચાળતા અને નાટ્યાત્મકતા અને તેથી ઊંચા સૂરમાં વ્યક્ત થતું મહિમાગાન પંક્તિ પંક્તિના સંબંધો વચ્ચે અતિશયોક્તિ ઉપમા, રૂપકની યોજના વડે વિલક્ષણ હાસ્ય નિષ્પન્ન કરે છે. કવિની પાસે આ વિડમ્બના અને હાસ્ય પ્રગટાવવા માટેની સજીવ અનેક અર્થસંકેતો પ્રગટ કરનારી, શ્લેષના સ્તરે ચાલતી પદાવલિની યોજના છે. કવિને શબ્દોની ખોટ નથી. પ્રત્યેક શબ્દ સંદર્ભના બળે કાવ્યાત્મકતા ધારણ કરે છે. કવિ ઘણીવાર તો અતિશયોક્તિ દ્વારા કૃતક ફિલોસોફી ડહોળે છે અને હાસ્ય નિપજાવે છે.

અને હવે થૂંકની પ્રાસની સાંકળીને કવિ ફૂંકની જોડે આસાનીથી, કોઈ પણ પ્રકારના વ્યવધાન વિના જોડી દે છે. હવે તો હુંશીલાલ હયાત નથી તો શું કરીશું ? ફરી અતિશયોક્તિની વ્યંગભરી રમત કવિ શરૂ કરે છે. અહીં એ નોંધવાનું કે કવિ જે ભાષાની રમત શરૂ કરે છે તેના નિયમોનો પણ તેને ખ્યાલ છે એટલે વિલાપ એ જ વિલક્ષણ હાસ્ય બને છે. આ બધામાં પણ કાવ્યનું સ્તર સાચવવાનું કવિ ભૂલતા નથી, તળપદી પદાવલિ પર જુલમ ગુજાર્યા વિના તેની સ્વાભાવિકતાના ક્રમને જાળવીને, તેની કાવ્યાત્મકતાની ગુંજાયશને પ્રગટ કરવાનો અવકાશ, આવા તળના ભાવના પ્રત્યેક પરિવર્તને કવિ કરતા

થૂંકના મહિમા પછી ફૂંક પણ એમાં પ્રાસની સાંકળીથી જોડાઈ જાય છે. તેમાં વિલાપ કરનારનો સૂર આરોહ–અવરોહની ગતિમાં પંક્તિએ પંક્તિએ આવ્યા કરે છે. જે મૃત્યુ પામશે એના કાનમાં ઈષ્ટદેવની જેમ હુંશીલાલના નામની ફૂંક મારવાની કવિ વાત કરે છે. પછી તરત જે આરોહિત સ્વર અવરોહમાં પછીની પંક્તિમાં રૂપાંતર પામે છે. તરત જ કવિ કહે છે. 'ગામનું કૂતરું મરશે અને તમારા નામની ફૂંક મારીશું" અહીં પંક્તિના કાકુમાં ફૂંક દ્વારા હુંશીલાલ નો મહિમા કવિ વર્ણવે છે તો બીજી પંક્તિમાં અવરોહ દ્વારા ખડખડાટ હાસ્ય પણ આવે છે, 'ઓઠી બાંમણી મરશે એને તમારા નામની ફૂંક મારીશું" અહીં પદાવલિની યોજના બોલચાલના લહેકા પ્રમાણે જ થતી આવી છે. રુદનનો કાકુ ધ્વનિત કરવા અહીં 'ઉ"કારનો વધારે પ્રયોગ થયેલો, સમગ્ર પંક્તિઓની યોજનામાં જોઈ શકાશે. ઉચ્ચારની વાણીની પ્રયોગવક્રતા પણ અહીં જોઈ શકાશે. 'તમારા'ને બદલે 'તમાર' જેવો શબ્દ સહજ રીતે પંક્તિમાં આવી બેસી ગયો છે. હુંશીલાલના ચરિત્રની અવમાનના, તેના વ્યક્તિત્વનું સંકોચન આવી પંક્તિઓમાં જોઈ શકાય છે. 'મારીશું", 'ગાશું–ગાશું,' 'જાશું–પીશું"ની પ્રાસ યોજના, 'અને' તથા 'એને'માં જોઈ શકાતો સંયોજન તથા સંબંધનો વિરોધ નોંધપાત્ર છે. અહીં જાણે કે એક વ્યક્તિ એક વિધાન કરે છે અને બાકીની વ્યક્તિ તેને ઝીલી લે છે એટલે 'તમાર નામની ફૂંક મારીશું" એ ધ્રુવપંક્તિ સમૂહના ઉદ્‌ગાર રૂપે આવે છે. જ્યારે વ્યક્તિ વિશેના કે અન્ય સંદર્ભો એ એક વ્યક્તિ દ્વારા વિલાપના સ્વરમાં ઉચ્ચારાતા હોય તેવું લાગે છે. કવિ તો સવારે, સાંજે હુંશીલાલનું ભજન પણ ગાય છે. તેમના નામની રટણાથી મરતી વખતે સ્વર્ગે જવાની ખેવના પણ રાખે છે. આમ અતિપ્રશંસા દ્વારા સર્જાતી અતિ શયોક્તિ નર્યા હાસ્યને પ્રગટ કરે છે. 'ગાશું" 'જાશું' ના પ્રાસમાં 'ઉ" કારનાં આવતાં પુનરાવર્તનો વિલાપના સૂરની તીવ્રતા દર્શાવે છે અને તેમાંથી વિડમ્બના, હાસ્ય અને કટાક્ષ જન્મે છે.

પછીથી મરશિયામાં છાતી કૂટીને જે લહેકાથી હાય–હાયના સામૂહિક વિલાપનો ધ્વનિ ભળે તે રીતે સાચવીને, સંયમપૂર્વક, જરા પણ વિવેક ગુમાવ્યા વિના, વ્યર્થ લંબાણમાં તણાયા વિના, હવે કવિ 'હાય–હાય'ના આદ્ય અંત્ય પ્રાસોથી હુંશીલાલના મરણના વિલાપને ચગાવે છે.

હાય હુંશીલાલ હાય હાય
હાય રૂપાળા હાય હાય

સાત ખોટના હાય હાય
આંખની કીકી હાય હાય
ભીડનું મોતી હાય હાય
સાકરથેલો હાય હાય
કન્યાઘેલો હાય હાય

અહીં સપાટી પર વિલાપ છે પણ તેની ભીતર તો નર્મ-મર્મ હાસ્ય અને કટાક્ષ જોવા મળે છે. 'હાય હાય'માં છાતી કૂટવાનો, ડૂસકાંનો સામૂહિક ધ્વનિસંભળાય છે. આ માટે કવિએ આદ્યમાં, મધ્યમાં, અંતમાં 'હ' કારના ધ્વનિઓ ગૂંથ્યા છે. અને તેને અતિશયોક્તિ તથા ઉપમાઓનો વળ પણ ચડાવ્યો છે. વિશેષણોથી હુંશીલાલનું વ્યક્તિત્વ બાંધવાનો પ્રયત્ન છે. તેને રૂપાળા, સાત ખોટના આંખની કીકી જેવા તો ભીડનું મોતી પણ કહ્યા છે, અને તરત જ આ અતિશયોક્તિમાંથી સૂર બદલીને તેને 'સાકર થેલો' કવિ કહી દે છે. અહીં જ કવિ અટકતા નથી તેને 'કન્યાઘેલો' પણ કહી દે છે અને આનો સંબંધ 'એક ઘરના આદમી નહોતા તમે' તથા આવનાર પંક્તિ 'તમારા નામને ઓઢીને કન્યા જાય બીજે...' જોડે સંકળાઈ જાય છે. 'સાકરથેલો' તથા 'કન્યાઘેલો'ના બે આવા પ્રાસો વિરોધ વ્યક્ત કરવા માટે જ પ્રયોજાયા છે તથા હુંશીલાલ કેવા મીઠાબોલા અને લંપટ હતા તે સૂર પણ પ્રાસને ખોતરીને જોતાં જોવા મળે છે.

હવે આ એકવિધતાને ટાળવા કવિ 'હાય હાય'થી હુંશીલાલનું સ્તવન આગળ વધારે છે.

હાય હુંશીલાલ વટનો કટકો
હાય હુંશીલાલ નરદમ કડકો
હાય હુંશીલાલ ગામનો પાડો
હાય હુંશીલાલ આંખ ઉઘાડો
હાય હુંશીલાલ અમને વરતો
હાય હુંશીલાલ હમ્બો હમ્બો

અહીં આખી પ્રાસની સાંકળી વિરોધી અર્થોથી બંધાયેલી જોવા મળે છે. અહીં પ્રાસને એકબીજા જોડે બાંધીને હુંશીલાલની વિગતો ક્રમશઃ ઉપહસનીયતાથી કવિ ચીંધી બતાવે છે. અહીં આવતાં વ્યંગ, કટાક્ષ અતિશયોક્તિ દ્વારા અંતિમોમાં રાચે છે. પંક્તિઓના આદ્ય સ્થાને આવતી 'હાય હાય'ની પ્રાસની સાંકળી વિલાપના સૂરની એકવિધતા સૂચવે છે. પંક્તિના અંત સ્થાને પહેલી તથા

તેને અનુસરતી બીજી પંક્તિની પ્રાસ યોજનાઓ હુંશીલાલના વિરોધી ગુણો દર્શાવે છે. તથા અતિશયોક્તિ દ્વારા તેના વ્યક્તિત્વના ગૌરવને સ્થાપવાને બદલે તુચ્છતા સ્થાપતાં જાય છે. તેને કવિ 'વટનો કટકો' પ્રથમ પંક્તિમાં કહે છે ત્યાં તેના વ્યક્તિત્વનું ગૌરવ સ્થપાય છે. હજી એ ભાવ મનમાં અર્થનાં આંદોલનો જગાડે ત્યાં તો 'નરદમ કટકો' કહી તે આંદોલનો કવિ તોડીફોડી નાખે છે. વિરોધી અર્થ દર્શાવતી પ્રાસની યોજના હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વની અખંડતાને અહીં વિચ્છિન્ન કરે છે. આ રીતે ગંભીરતાનું સ્થાન, પ્રાસ યોજનાને કારણે, ખડખડાટ હાસ્ય, કટાક્ષ, વ્યંગ, તથા ઉપહાસ લઇ લે છે. પછી પ્રાસની અળવીતરી રમતમાં તેને 'ગામનો પાડો' તથા 'આંખ ઉઘાડો' કહેવાનું પણ કવિ ચૂકતા નથી. 'ગામનો પાડો' માં પણ તેની લંપટતાનું સૂચન છે, તો મરશિયામાં આવતી પંક્તિ 'આંખ ઉઘાડો'માં વેદનાનો સૂર વક્રતા સાથે હાસ્ય સાથે સાંભળી શકાય છે. તે પછીની પંક્તિ 'અમને વરતો'માં અમને વર્તી લો તમે કેવા હતા તે તો અમે જોઈએ–પછી ઉચ્ચારના વેગમાં 'હમ્બો હમ્બો' એવો શબ્દ પણ 'વરતો' જોડે પ્રાસ જાળવવા કવિ મૂકે છે. 'હમ્બો હમ્બો'માં ઉલ્લાસનો જે લહેકો છે ને આમ તો મરશિયા જોડે ન જાય પણ અહીં તો વિડમ્બના માટે જ તે પ્રયોજાય છે. આ હાય હાયની ગતિ પછી ફરીથી કાવ્યનો ધ્વનિ બદલાય છે. અહીં રુદન જરા હળવું થાય છે પણ કટાક્ષ તથા વ્યંગનો ધ્વનિ હુંશીલાલના તુચ્છ વ્યક્તિત્વની તીવ્રતાથી સ્થાપના કરે છે. અહીં વિગતોને જે રીતે બાજુ-બાજુમાં મૂકીને ઉપહાસ પ્રગટ કર્યો છે તેમાં કવિની શબ્દસાધના માટેની સભાનતા જોવા મળે છે. હુંશીલાલના જવાથી શી અસર થઈ તે વર્ણવતા કવિ કહે છે–

હાય રે હુંશીલાલ તમારા વિના
ચૂનો પાન તમાકુ સૂનાં રે સૂનાં

અહીં આવતા 'હાય રે' માં વિલાપનો ધ્વનિ મંદ ગતિમાં ચાલે છે. હુંશીલાલ વિના પાન–તમાકુ સૂનાં છે, તેની આજુબાજુના માણસો નહીં, સૌનાં નામો સૂનાં છે. હુંશીલાલની વિરોધી હકીકતોની સંનિધિ આ રીતે ઉક્તિ વૈચિત્ર્યના બળે કવિ સ્થાપતા જાય છે. કવિ તેના લંપટ ચરિત્રને પ્રકાશિત કર્યા વિના અહીં પણ રહી શકતા નથી. તેને કવિ વરણાગિયા કહી દે છે તથા તેના નામ જોડેની દંતકથાઓ પાછળ છૂપાયેલા વ્યંગને વ્યક્ત કરી તેને ચાબખો મારવાનું કવિ ચૂકતા નથી. હુંશીલાલ પાસે તો આખરે ડગલો છે, કવિને ચિંતા થાય છે કે એ ડગલો પહેરશે કોણ? આમ હુંશીલાલના ચરિત્રની જેમ તેની

મિલકત પણ તુચ્છ છે. આ રીતે કાવ્યમાં એક બાજુ તેની પ્રશંસા અને વખાણ ચાલે છે તો બીજી બાજુ તુચ્છ વસ્તુ જોડે હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વને સાંકળતા જવાની રીતિ અહીં અખત્યાર થઈ છે. આગળ કવિ અતિશયોક્તિનો આશરો લઈ કહે છે કે તેની સમાધિને હીરા જડાવીએ તો પણ ઓછા પડે. લંપટ માણસની સમાધિ હોય ? આ માણસ તો ગામનો પાડો છે. વારંવાર આવતાં 'વરણાગિયા'નાં પુનરાવર્તનો તેના ચારિત્ર્યની શિથિલતાનું સૂચન કરે કરે છે. કવિ ઉપહાસથી આગળના અર્થને છેકી નાખીને તરત જ કહે છે 'તમારા વિના પોચાં પોચાં આસનિયાં સૂનાં રે સૂનાં'. 'પોચાં પોચાં' વિશેષણોમાં હુંશીલાલની માંહલી વિલાસિતાનું સૂચન થાય છે. અહીં આવતા 'સૂનાં સૂનાં'ના પ્રાસો, પ્રશ્નાર્થ, તેના વિના તો બધું જ કેવુ ઉજડી ગયું છે તેનો અવળો નિર્દેશ કરે છે. શબ્દની લક્ષણાશક્તિ પણ કલાત્મક પ્રયુક્તિ તરીકે પ્રયોજાતાં કેવું કાવ્યત્વ સિદ્ધ કરી શકે છે. તેનું આ કાવ્ય સરસ ઉદાહરણ છે, ભાષાની ત્રાંસી ગતિ હુંશીલાલને ચરિત્રનો આફ ઉપહાસ તથા વ્યંગથી દોરે છે.

વળી પાછો વિલાપનો ધ્વનિ આગળની પાંચ પંક્તિમા ઊંચા સૂરમાં ગતિ કરે છે પણ તેથી તો હુંશીનાલનું વ્યક્તિત્વ નીચે ને નીચે પડતું જાય છે. 'રાજવી'નાં પાંચ અંત્ય પ્રાસોનાં પુનરાવર્તનો દ્વારા તેના વ્યક્તિત્વને વખાણી, ઉપહાસ દ્વારા તેની ઠેકડી જ કવિ તો ઉડાડે છે.

હાય હાય રાજવી
નર્યો ફૂજેતો રાજવી
એકલપેટો રાજવી
જિલ્લા જેવો રાજવી
કિલ્લા જેવો રાજવી

અહીં અંજલિ આપનારનો ધ્વનિ સંભળાય છે. 'રાજવી' પહેલાં આવતાં વિશેષણો, ઉપમાઓ દ્વારા ક્રમશઃ હુંશીલાલનું વ્યક્તિત્વ નીચે ને નીચે પડતું જાય છે. 'હાય હાય રાજવી' પછી તરત જ તેને નર્યો ફૂજેતો કહી દે છે. એકલપેટો કહ્યા પછી તેને જિલ્લા જેવો અને કિલ્લા જેવો પણ કહી દે છે. દરેક શબ્દો જોડેના વિરોધી સંદર્ભો ઉપસાવી તેમાંથી હાસ્ય નિષ્પન્ન કરવાનો કવિનો ઉપક્રમ અહીં છે. 'જિલ્લા કિલ્લા' ની પંક્તિની પ્રાસયોજનામાં હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વની બે વિરોધી સ્થિતિ કવિ સાથે મૂકી દે છે.

હવે કવિ ઠાવકા બની, ગંભીર મુખમુદ્રા ધારણ કરી હુંશીલાલના નામનો મહિમા વર્ણવે છે. અહીં પણ કાકુભેદ, ધ્વનિભેદ તથા ટોનમાં ઉપહાસ, વ્યંગ તથા વિડંબનાને તેના અંતિમે પહોંચાડી હુંશીલાલને નીચે પાડે છે.

તમારું નામ મંતર થઈ રટાતું રાજવી
તમારા નામથી હીઝડા કમાતા થઈ ગયા.
તમારા નામની હૂંડીઓ ફરે પરદેશમાં
તમારા નામની વ્હેલો ટપાલી ફેરવે
તમારા નામથી ખપ્પર ભરાતાં
હે પ્રભુ,

'તમારું નામ મંતર'માં હુંશીલાલનાં વખાણ કરી, ચમત્કારી પુરુષ તરીકે વર્ણવી કવિ તેને ઊંચે ચઢાવે છે અને તરત જ 'તમારા નામથી હીઝડા કમાતા થઈ ગયા'માં તેને નીચે પાડે છે. હુંશીલાલના નામની હુંડીઓ પરદેશમાં ફરે, તેની વ્હેલો ટપાલી ફેરવે એવું કહ્યા પછી, તેને પ્રશંસાના સ્વરે ઊંચે ચઢાવ્યા પછી તરત જ નામથી ખપ્પર ભરાતાં હે પ્રભુ, પણ કહી દે છે. અહીં ગુણવાન ગાતાં ને ઉપહાસ કરતાં બે પ્રકારના ઉક્તિ–વૈચિત્ર્યથી હાસ્ય નિષ્પન્ન થાય છે. પદાવલિનાં ઊંડાં તથા સપાટ સ્તરોની ગતિ હુંશીલાલનો ઉપહાસ કરવા જ અહીં ખપમાં લેવાઈ છે 'તમારા'નાં પુનરાવર્તનોમાં હુંશીલાલના વ્યક્તિત્વની તુચ્છતાને જ અગ્રિમ ક્રમ કવિ આપતા જાય છે 'મંતર' તથા 'હીઝડા' 'હુંડી' જેવા શબ્દો હુંશીલાલના છીછરા વ્યક્તિત્વની છબિ ઉપહાસથી વિકસાવે છે તો 'પ્રભુ' તથા 'ખપ્પર' જોડેનાં સાહચર્યોને સાથે સાથે અથડાવી દે છે અને તેમાંથી હાસ્ય નિષ્પન્ન કરે છે. આમ નામનો મહિમા આગળ ચાલે છે. હુંશીલાલના નામથી ધજાઓ ફરકતી નથી પણ ફફડે છે, તેમના નામને ઓઢીને કન્યા બીજે જાય છે, આશ્રમો તેમના નામને ચાવે તેનો મરણદિવસ દેશમાં ઉજવાય છે, તેની યાદમાં જૂતું જૂતું પુજાય છે તથા તેમના પાઠો વિદ્યાર્થીઓ ગોખે છે. અહીં સમાજ પર આડકતરો કટાક્ષ જોઈ શકાય છે. આપણા દેશમાં વિભૂતિ-પૂજા શરૂ થઈ અને તેની સાથે તેનાં ઈષ્ટ–અનિષ્ટ તત્ત્વો ભળ્યાં તેનો નિર્દેશ કવિ કરી દે છે. હુંશીલાલ એ વિભૂતિની કક્ષાનો માણસ નથી, તે તો આગળ વર્ણવી ગયા તેવો નથી છતાં આ બધા સંદર્ભો કવિએ તેની જોડે સાંકળી લીધા છે અને એ નિમિત્તે સમાજની ટીકા પણ કરી દે છે. 'તમારી યાદમાં જૂતું જૂતું પુજાય છે' ત્યાં તો નિર્ગંધ હાસ્ય

જન્મે છે તથા 'તમારા પાઠ ગોખે છે હજી વિદ્યાર્થી'ઓ'માં આપણા વિદ્યાર્થીને જે નીતિવાદીનો પાઠ ગોખાવવામાં આવે છે તેની પાછળ કેવું છળ તથા બનાવટ રહેલાં છે તે પણ કવિ કહી દે છે. આ રીતે સમાજ તથા તેની વ્યવસ્થા પર કવિ આકરો વ્યંગ કરી દે છે અને તે દ્વારા હાસ્ય જન્માવે છે. અહીં આપણા સમાજમાં વ્યાપેલી વિધિ નિષેધની અભિધાયુક્ત ભાષા કવિને તો હાસ્યનિર્માણ કરવા માટે ખપમા લાગે છે. અહીં કવિના મનમાં કોઈ સમાજ-સુધારો નથી, પણ નામ જોડેના આ બધા સંદર્ભોમાં આપણા કૃતક લાગણી-વેડા, હાસ્યાસ્પદ પરિસ્થિતિઓ ઊભી કરવાની આપણી બાધાઈ જ કવિને અભિપ્રેત છે અને બધી હાસ્યની જ સામગ્રી છે જે કવિકર્મ વડે રૂપાંતરિત થઈ હાસ્યનું જ આલેખન કરતી કાવ્ય રસમાં પરિણમે છે. મરણ જોડે સંકળાયેલા આ વિધિ નિષેધોની તારસ્વરે ઠેકડી ઉડાવ્યા પછી આ વિલાપ તેની અંતિમ માત્રામાં આવે છે ત્યારે ફરીથી કવિ અતિશયોક્તિમાં સરી પડે છે અને પૌરાણિક સંદર્ભોને અવળાસવળા કરી હાસ્ય, વ્યંગ તથા કટાક્ષ નિપજાવે છે.

તમે નિર્મૂખ બ્રહ્મા
શ્રી વિષ્ણુની ડુંટી તમે
પાપ કોરાણે મૂકીને
પુણ્યનું દર્શન કરાવ્યું હંસ તેં તો !

કવિ હુંશીલાલને નિર્મૂખ બ્રહ્મા કહે છે, બ્રહ્મા તો ચતુર્મુખ હોય. બ્રહ્મા પણ લંપટ તો ખરો જ તે પણ સરસ્વતીની પાછળ દોડયો હતો. આમ ઉત્પત્તિના દેવની જ કવિ ઠેકડી ઉડાડે છે. કવિ આગળ હુંશીલાલને વિષ્ણુની ડુંટી કહે છે. કવિએ પદ્મ ઉડાવી દીધું ને નાભિ રહેવા દીધી. આમ દેવ સદૃશ હુંશીલાલ દેવોની વિડમ્બનાના પ્રતિરૂપે જ આપણે જોઈ શકીએ છીએ. બ્રહ્મા-વિષ્ણુના સંદર્ભો અહીં વિરૂપ બનીને હાસ્યના વિભાવ માટે જ આવે છે. હુંશીલાલે પાપ કર્યું હતું તેને છૂપાવ્યું, કોરાણે મૂક્યું. પાપ કર્યું છતાં દંભી માણસ છે એટલે પાપને છૂપાવ્યું. અને કવિ પરમહંસ જેવો સાધક કહે છે. આમ આપણી નૈતિક ધાર્મિક ભાવના જેની સાથે સંકળાયેલી છે તેને જ કવિ કટાક્ષ તથા વિડમ્બનાનું સાધન વક્રોક્તિ દ્વારા બનાવે છે આ કટાક્ષમાં અખાના જેવા ચાબખા તથા હાસ્યમાં પ્રેમાનંદની છટાનો અનુભવ થાય છે અને તે દ્વારા બરછટ વ્યંગ જ નિષ્પન્ન થાય છે.

કવિ અંતે એક રહસ્યનું ઉદ્‌ઘાટન કરતા હોય તેમ ગંભીર મુખમુદ્રા ધારણ કરી કહે છે આતો ચંપલની ખીલી થોડી વાર ઉપસી આવી હતી તેથી અમે તમારા નામ પર વિલાપ કર્યો ચંપલની ખીલી ઉપસવાથી અને તેના લાગવાથી થતી પીડા તે તમારા મરણથી થતી પીડા જેવી જ તુચ્છ છે. ચંપલની ખીલી લાગવાથી જેવું દુઃખ થયું તેવું તમારા મરણથી દુઃખ થયું અને અમે આંસુ સાર્યાં. આગળ કવિ તેને 'ગોલોકવાસી' કહે છે, ગાયના લોકમાં રહેતા નિવાસી માત્ર કહે છે. અહીં અર્થગત પ્રયોગ વક્રતા છે તો સાથે સાથે આગળની સંદર્ભગત પ્રયોગ વક્રતા જોડે તેનો સંબંધ પણ કવિ મજાકથી સ્થાપી આપે છે. અહીં સૂક્ષ્મ હાસ્ય જોઈ શકાય છે. ગોલોકમાં તમને ગાયો પજવતી હોય તો તમે વૈકુંઠમાં ચાલ્યા જજો. પણ તમે તો વૈકુંઠમાં જશો, અમે તમારા થૂકનાં ગોથાંથી ભાગી છૂટીશું ખરા ? અંતે થૂંકના ગોથાં વાગ્યા કરે છેના પુનરાવર્તનથી કાવ્ય સમાપ્ત થાય છે. આખરે આ સ્તવન, વાણીવિલાસ અને વિલાપ, એ પણ હુંશીલાલનાં જ થૂંકનાં ગોથાં છે. આ રીતે પદાવલિની અનેક ભાતોથી કાવ્યનું પોત રચાયું છે. કાવ્યની શરૂઆતમાં આવતી ભવ્યતાની શૈલી કાવ્યના અંત સુધીમાં આવતાં તુચ્છતામાં રૂપાંતરિત થઈ જાય છે.

રાવજીની આ કવિતામાં તળપદી પદાવલિનો કાવ્યના સ્તરે વિનિયોગ થયો છે, કરુણ–મરશિયા જેવો કાવ્યપ્રકાર પસંદ કર્યો હોવા છતાં વિડમ્બના, નર્મ–મર્મ હાસ્ય તથા ઉપહાસ તેમાંથી કવિએ પદાવલિના બળે પ્રગટ કર્યાં છે. આમ કવિનું ભાષા જગત તેના ભાવજગતની મુદ્રા પ્રગટાવે છે. ભાષા કોઈ પણ હોય, તેમાં કોઈ પણ ભાવ–વિચાર પ્રગટ થઈ શકે છે તે રાવજીની સર્જકતાએ પુરવાર કર્યું છે. રાવજીની નિજી પદાવલિની વિશિષ્ટ યોજનાને કારણે તળપદી પદાવલિને કાવ્યરૂપ આપવાની શક્તિને કારણે આ કાવ્યનો બીજી ભાષામાં અનુવાદ કરવો કેટલો અશક્ય છે તે પણ જોઈ શકાય છે. અહીં યોજાએલા મોટા ભાગના શબ્દો તળપદી પદાવલિના મૂર્ત શબ્દો છે. તેના દ્વારા કાવ્ય બે સ્તરે ગતિ કરે છે. એક સ્તર પર દેખાતો વિલાપ જેમાં પ્રશસ્તિનો સપાટ વહેતો સ્વર સંભળાય છે તો બીજા સ્તર પર એ સ્તરની નીચે પ્રચ્છન્નપણે વહેતો વ્યંગ અને વિડમ્બનાનો સૂર પણ કાવ્યની પંક્તિએ પંક્તિએ વ્યંજિત થતો જાય છે. આ કવિતામાં રોજબરોજની ઘટના, પરમતત્ત્વ, બે દૂરના પદાર્થોને તથા વાસ્તવને પ્રાસ તથા વિરોધી સંદર્ભના બળે અથડાવી મારી તેમાંથી જ હાસ્ય પ્રગટ કરવાનો કવિનો પ્રયત્ન જોઈ શકાય છે. અંતે અતિશયોક્તિ વિના આપણે નોંધવું જોઈએ કે રાવજી જેવા કવિથી ભાષા કેવી સમૃદ્ધ બને છે તેનું આ કાવ્ય ઉત્તમ ઉદાહરણ છે.

સંદર્ભનિર્દેશ

૧ નવોન્મેષ-સુરેશ જોશી પૃ. ૧૭-૧૮

૨ અપરિચિત અ અપરિચિત બ- ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા પૃ ૪૪

૩ બે દાયકા ચાર કવિ-ચિનુ મોદી પૃ. ૬૫-૬૬

૪ અંગત-રાવજી પટેલ, પ્રથમ આવૃત્તિ-૧૯૭૧, પૃ. ૧૧૮-૧૨૨.

ચંદુ ચણીઓરિયાનો ચણીઓર થવાનો પ્રોબ્લેમ—ઇન્દુ પુવાર
(એક બાયસ વગરની પ્રોસેસ)

ચંદુ ચણી ઓરિયાનો ચણીઓર થવાનો પ્રોબ્લેમ
માણસનો માણસ તરીકેનો માણસ જેવો પ્રોબ્લેમ
એકડો ઘૂંટયો ને અફ્ઝલ ખૂલીનો પ્રોબ્લેમ હલબલ્યા કરે છે,
હલબલ્યા કરે છે આછો આછો ત્યારે બ્લ્યુ રંગના અવકાશી વાતાવરણ ઉપર
ચંદુ ચણીઓરિયો હણી રહ્યો છે, સરકી રહ્યો છે હુલુ હુલુ ઊઠી રહ્યો છે.
પરન્તુ હે વાસ્તવિક નગરના ભિખ્ખુઓ સુણો, આ હલવું સરકવું કે ઊડવું
કલ્પવાથી પ્રોબ્લેમ પાંખવાળો થતો નથી અથવા બ્લ્યુ રંગ પારખી
શકનાર અવકાશી અસવાર થઇ શકતો નથી.
જો તમારે હૃદય છે લોહી ફેંકાય છે એનો રંગ લાલ છે.
તો સમજી લો કે તમારે ચંદુ ચણીઓરિયો છે જ છે.
ચંદુ ચણીઓરિયો વાવાઝોડિયો વીજળિયો
એનાં એકસો ને એકવીસ નામ આપો કે ના આપો.

હવાલદારી એના બાપની છે ખભે બંદુક મૂકી છે ફોડવાની આવશે ત્યારે
ફોડીશું, હાલ કારતુસ ભરાવેલો પટ્ટો કમરે બાંધેલો છે આ વાતથી
આ વિચારથી એને બ્લ્યુ રંગનો ઓડકાર આવ્યા કરે છે આવ્યા કરે છે.
ચંદુ ચણીઓરિયો બાળક છે ભાષાના, કાલા કાલા રૂપની દોસ્તી એને
રેડ રંગની ચડ્ડી અને બ્લેક રંગનું ટી શર્ટ પહેરવા ઉત્તેજિત કરી એક
બાજરમાન ચાવી ભરેલા રમકડાથી રમવા મજબૂર કરે છે સમજો કે
હાથમાં બંદૂક આથે ચણીઓર થવાનો પહેરો 'ભરી' રહ્યો છે.
બીજા હાથે એક મોટો દડો ધીમે ધીમે હવામાં ઉછાળી રહ્યો છે બોલી રહ્યો છે:
– પ્રોબ્લેમ ? કોન્ફ્લીકટ ?

અરે, એ જોરદાર વાવાઝોડાની સાથે પડી રહ્યો છે તે
ઝપાટા બંધ વીજળીઓ ચમકે છે પડે છે એ,

– સાલું આ બધું તો ગમે છે, જવા દો ત્યારે બંદૂક
ફોડવાની આવશે ત્યારે ફોડીશું હમણાં જે થાય તે થવા દો.

ચંદુ ચણીબોરિયો પોતે human being છે છતાં નથી એ વાત સ્વીકારે છે.
હું ચણીબોર છું; વૃક્ષે લાગેલું હાથ આવે છે. લંબાય છે પોતે વૃક્ષથી અલગ

થાય છે હાથમાં રમે છે. રગડે છે રંગથી નજરને ચોંટે છે.

અવકાશી અવકાશી બ્લ્યુ બ્લ્યુ વાતાવરણ વાતાવરણ

વાતાવરણ રેડ રેડ બ્લેક બ્લેક વાતાવરણ વાતાવરણ

ચંદુનો ચંદુ થવાનો પ્રોબ્લેમ બ્લ્યુ રંગના અવકાશી વાતાવરણ સાથે મેચ થયા કરે છે.

ચંદુ ઘણીવાર બત્તી બંધ કરી દીવાસળી સળગાવી બોલ્યા કરે છે :
હું અંધકારમાં પ્રકાશ વેરી શકું છું કહો તો પટ્ટામાંથી કારતુસ કાઢી ભડાકો
કરી મેલોડ્રામેટિક એન્ડ બનાવી દઉં, લોહી કાઢું ડચકારા ખાઉં તરફડું
ફરફડું જે કહો એ કરું પણ ચણીબોરની જિજિવિષાનો ત્યાગ ના કરું તે ના કરું
સાયબો ગુલાબનો છોડ થઈ મારા જાજરમાન રમકડા સાથે પહેરો ભર્યા કરું
માણસના માણસ તરીકેના માણસ જેવા પ્રોબ્લેમ વિશે આકાશી ચીસ પાડું
જમીનમાં સમાતો જાઉં, ચણીબોર, ચણીબોર છે ચંદુ ચણીબોરિયો છે
that's all.

ચંદુ ચણીબોરિયો કોઈનીય આંખોમાં આંખો નાખી જોતો નથી.
કોઈનીય આંખમાં એ પોતાને ભાળે છે એની સાથે એને એક visual reality દેખાય છે–

નગરમાં ભિખ્ખુઓ નહીં ભેંકાર રૂહી રહ્યો છે સાક્ષાત
કસળી કાળી, પોતે એની સાથે હુલુ હુલુ રૂહી રહ્યો છે. લખી
લખીને વાતો કરે છે : મને છે ને ગાઢો ગ્રીન રંગ બહુ ગમે
છે તેમ લીલા લીલા થઈ જાવને હું વાવાઝોડું થઈ તમને
પંખો નાખીશ વીજળી થઈ તમારો રસ્તો ઉજાળીશ આમ–

એકદમ કડાકો થાય ધડાકો થાય ને ચંદુ ચણીબોરિયો પોતાને ને પોતાને પ્રોબ્લેમ થતો જુવે ઠીટેચમેન્ટની ડમરીમાં ધમ્મર ધમ્મર ગોળ ગોળ ઉપર નીચે ગોળ ગોળ કૂદે ગોળ ગોળ પડે નવું અર્થસ્ટેશન ઊભું કરે એક નવી ચેનલ શરૂ કરે સીગનલ મોકલે સીગનલ ઝીલે પોતાની કાલી કાલી ભાષાનું રૂપ જોયા કરે સરક્યા કરે આઉટ ઓફ ફ્રેઈમ થઈને લીલા લીલા કાચ પર સફેદ સફેદ રેડ રેડ સરકતા કણોમાં કણોમાં કણોમાં......

છાતી ખુલ્લી રાખી ચંદુ ચણીબોરિયા નીકળી પડયો છે. વાવાઝોડા સાથે વરસાદ જોરશોરથી પડી રહ્યો છે વીજળીઓ ચમકી રહી છે ઝગઝગઝગઝગ. હું આ ફ્રેઈમ ઝડપી લેવા ચંદુ ચણીબોરિયો પહેરી લઉં છું ને લાઈટલાઇટની બૂમો પાડું છું બૂમો પાડું છું–

'અરે ગેસ આવ્યો હોય તો કડક કમ સક્કર ચા બનાવજે જરી આજે વાતાવરણ બ્યુટીફુલ વરસાદી છે ઠીક રહેશે જરી.'

મારા ઢ આકારના પ્રોબ્લેમ વિશે
મારી ઢ આકારની અનધિકૃત પ્રોસેસનો એક ચિતાર—ઇન્દુ પુવાર

આ કાવ્યમાં કૅમેરા નાયકને બૅકથી ઝડપે છે.

સમજો જુદા જુદા ઍંગલથી ઓવર શોલ્ડર શૉટ હોય છે.
ready ! start camera. it's running .
પોસ્ટર, મકાનો, મોટાં તોતિંગ ટિલ્ટ ડાઉન થતાં થતાં ફ્લોર દરવાજો રસ્તો
મોટરો માણસો કેળાંની લારી અસંખ્ય કાચાં પાકાં કેળાં કેળાં એની
બાજુમાં ઊભેલો વેચનારો, ફોર ગ્રાઉન્ડમાં બાંકડા પર બેઠેલો નાયક
Second shot—

મોટી ફૂમતાવાળી ટોપી, બેખંદર સૂંથણું ને એરેબિક ઝભ્ભો પહેરી આવનારની
આંખમાં પોસ્ટરના પડછાયા બીજી ક્ષણે હાથમાં પોસ્ટર ત્રીજી ક્ષણે
એરેબિક ઝભ્ભાવાળાના દસ કોપનાં દસ ક્લોઝ અપ ફટાફટ અલગ અલગ
એંગલના સાથે બીટ મ્યુઝિકના ઢમ્ ઢમ્ ઢમ્ ઢણ ઢમ્ ઢમ્ ઢમ્ ઢણ

ખાલી ખાલી બધું જ ખાલી ઉજ્જડ વેરાન
મનનનન કરતો સમય દોડે છે નાયકની નજર નોંધે છે
સમય ઢ આકારનો બની ઢોલ વગાડે છે ઢમ્ ઢમ્ ઢમ્ ઢમ્
એરેબિક ઝભ્ભો નાયક પહેરે છે સમય ઢ ને ઓઢે છે
ઢ નાયકને ચોંટે છે નાયક ઢ હાથમાં લઈ ચાલી રહ્યો છે
movement one two one two it's me it's me.
મોટું મકાન ઓરડા જ ઓરડા આસપાસ કાચ કાચ કાચ
સામ સામે ઢ, સામસામે નાયક, સામસામે એરેબિક ઝભ્ભાવાળા

બધા જ અસંખ્ય સામ સામે હાલે ચાલે બોલે એકલા એકલા
movement one two one two after all I meet
me, meet me.
–હલો કેમ છો ?

૦ હું ૦ છું આકારનો અધિકૃત ચિતાર છું
હાથ પગ સાથેનો ઢાળ છું લિસ્સો લિસ્સો
દોડું છું ચઢું છું ઉતરું છું પડું છું વાગું છું જાગું છું
નાયક સંવાદ બોલવાનો બંધ કરી ખાલી હોઠ ફફડાવે છે.
it's me, at least I meet me, meet me.
૦ ચોંટી ગયેલો ખડક છે, લીલ બાઝેલો લિસ્સો લિસ્સો
પાણીનો રંગ આંખની કીકીને મળતો થઈ ગયો છે.
તરે છે નાયક ચાલે છે નાયક ડૂબકી લગાવે છે નાયક
પાણી સાથે આંખ થતો એરેબિક ઝભ્ભો તરતો તરતો
માછલીની આંખમાં પેસી જાય છે.
૦ ઢોંગીનો વેશ લઈ સામે આવી બેસે છે, પૂછે છે માછલીને–
હલો કેમ છો ?

ખાલી કેમેરા રીવીલ થયા કરે છે ખાલી ખાલી બસ ખાલી ખાલી
પ્રોબલેમ વિશે પ્રોબલેમ વાતો કરે છે

એની સામે પ્રોસેસ બંધ ઉઘાડ બંધ ઉઘાડના દાવ કરે છે,
ભર્યું ભર્યું બધું અનધિકૃત ઈધર ઉધર થયા કરે થયા કરે
જીવન જીવવાના કાયદા કેળાં ઉપર બેઠા બેઠા આવનારની આંખે થઈ
અંદર અંદર કેળાંના વનમાં ઉતરી જાય છે કેળાં જ કેળાં ક્ષણ ભરમાં ૦ જ
૦ એને લાગેલી કેળાંની લૂમો એમાંથી એક કેળું નાયક તોડે છે, છોલે છે,
બીજો નાયક એરેબિક ડ્રેસ સાથે કેળું ખાતો બહાર આવે છે ત્રીજો નાયક
૦ નો ઢોલ ફૂટતો ફૂટતો નાચે છે ગાય છે ચોથો નાયક......
બે કાંઠે વહેતી નદી જોઈ જ નહીં,

પુલ હતો છતાં it's me કહીને કોઈ ઉપાડી ગયું ખભે બેસાડી
ખબર નહીં સમય પાણી ને લારી કઈ ગલીમાં પેસી ગયાં ?
નાયક પોતે પોતાની સામે કોરો ધાકોડ થઈને ઊભો હતો. અસંખ્ય ૦
એને ચોંટી ગયા હતા ઉખાડી ઉખાડી ઈમેજીનેશનને ક્યાં ફેંકવી ?

નદી બે કાંઠે વહી રહી છે એરેબિક ડ્રેસ માછલીની આંખમાં જગા રોકી
ને બેઠાં છે.

—કેળાંની લારી આગળ લેટેલો નાયક આંખ ખોલી નાખે છે.

સામે બે કેળાં સિક્કો ઉછાળી પ્રોબ્લેમ કે પ્રોસેસની હરીફાઈમાં મશગુલ છે. ખબર નહીં શહેરને શું થયું છે એમાં બધા ૮ આખો હાથમાં લઈ ચાલી રહ્યા છે. બધા એરેબિક ડ્રેસવાળા ૮ હાથમાં લઈ રમી રહ્યા છે મારો નાયક આંખોમાં કેળાં ગોઠવી છાલ ઉતારી રહ્યો છે ઇલેક્ટ્રોનિક્સ ઘડિયાળમાંથી ચૂંચૂં-ચૂંચૂં it's me it's me નો અવાજ આવી ખાલી બસ ખાલી ખાલી...

કેમેરામાં—

નાયકની બેંકમાં એક બખોલ દેખાય છે

ત્યાં એક સરસ મજાનું કેળું લટકી રહ્યું છે હલી રહ્યું છે છોલાઈ રહ્યું
ખવાઈ રહ્યું છે ખવાઈ રહ્યું છે......

વિવેચનના પુનર્મૂલ્યાંકનનો એક ઉત્તમ નમૂનો*—શિરીષ પંચાલ

હર્ષદ ત્રિવેદીએ ૧૯૬૫માં બ.ક. ઠાકોર ઉપર લખેલા શોધ નિબન્ધનો એક ખંડ 'વિવેચક પ્રો. બં. ક. ઠાકોર' ૧૯૭૯માં પ્રગટ થયો હતો. બ.ક. ઠાકોરની કવિતા વિશે બીજો એક ખંડ પ્રગટ થઈ ચૂકયો છે. આ પુસ્તક લગભગ પંદર વર્ષ પછી બહાર પડે છે એનો અફસોસ છે અને સાથે જ પંદર વર્ષે પણ બહાર પડી શકયું તેનો આનન્દ છે. બ.ક. ઠાકોર એટલે પંડિત યુગના એક દુરારાધ્ય અને ગુજરાતી કવિતાની દિશા બદલનારા સર્જનપોષક વિવેચક. તેમણે અવારનવાર ફરિયાદ કરી હતી કે ગુજરાતી વિવેચનમાં ગુણદોષ કોને કહેવા તેનું કોઈ શાસ્ત્ર જ નથી; એટલે તેમના જેવા પાસે આપણે એક અપેક્ષા તો એ રાખીએ કે વિવેચનના ઓજારો વ્યવસ્થિત રૂપે તે ગુજરાતી સાહિત્ય સમક્ષ મૂકી આપે. સુધારક યુગ પછી આવેલા સાક્ષરો માટે આદરભાવ હોવાને કારણે આપણે ઊલટભેર એ યુગને પંડિતયુગ તરીકે ઓળખાવ્યો, પણ વાસ્તવમાં આ પંડિતયુગની વિદ્વતા ક્ષીરનીરન્યાયે તપાસવાની આજે જરૂર ઊભી થઇ છે; એ યુગના પુનર્મૂલ્યાંકન દ્વારા સાહિત્ય વિષયક પ્રશ્નોને વધુ સાચા સન્દર્ભમાં જોઇ શકીશું. હર્ષદ ત્રિવેદીએ આવું એક આદર્શ અને સમતોલ મૂલ્યાંકન બ.ક. ઠાકોરની વિવેચના ઉપર વિવેચના તૈયાર કરીને પૂરું પાડયું છે.

કોઇ પણ વિવેચક જ્યારે કૃતિનિષ્ઠ ચર્ચા કરે, સાહિત્યના ઇતિહાસને લગતા પ્રશ્નો વિચારે અથવા વિવેચનનું પુનર્મૂલ્યાંકન કરે ત્યારે તેની પાસે સાહિત્ય વિષયક કેટલીક માન્યતાઓ હોય છે, તેના સન્દર્ભે જ પેલી વિચારણા ચાલતી હોય છે. હર્ષદ ત્રિવેદીનો અભિગમ સાહિત્યનું મૂલ્યાંકન સાહિત્ય તરીકે કરવાનો છે, રૂપરચનાવાદી કહી શકાય એવો અભિગમ તેઓ ધરાવે છે: 'કાવ્યનાં બીજાં અંગોથી ભાવનાને નોખી પાડીને તેનો આપણા જીવનને સમજાવવા–સુધારવા લેખેનો માત્ર જો આપણે ઉગયોગ કરીએ તો આપણે બીજું ગમે તે કયું કહેવાય પણ તેનો કલાના ધોરણે, કૃતિનાં બીજાં ઘટકો સાથે એકરૂપ થઈ ગએલા ઘટક તરીકે તો

---

* 'વિવેચક પ્રો. બલવંતરાય ઠાકોર' ડૉ.–હર્ષદ ત્રિવેદી–ગુજરાતી વિભાગ એમ. એસ. યુનિ. દ્વારા પ્રકાશિત (૧૯૭૯), પ્રાપ્તિસ્થાન–યુનિ. વેચાણ વિભાગ મ. સ. યુનિ. પ્રેસ, એસ. એસ. સી બોર્ડ ઓફિસ પાસે, રાજમહેલ રોડ, વડોદરા મૂલ્ય રૂપિયા પચીસ, પૃષ્ઠ સંખ્યા–૨૯૪.

આસ્વાદ તો 'ન જ લીધો કહેવાય. (પૃ. ૧૪૮) હર્ષદ ત્રિવેદીએ પોતાંનો આ અભિગમ સમગ્ર પુસ્તકમાં જાળવી રાખ્યો છે. એટલે એમના પોતાના વિચારોમાં આંતરવિરોધોને અવકાશ રહેતો નથી. તેમનો અભિગમ સ્વીકાર્ય કે અસ્વીકાર્ય એ પ્રશ્ન જુદો, વિવેચકે જે અભિગમ સ્વીકાર્યો છે તેમાં તાર્કિક સંગતતા છે કે નહીં' 'એ અભિગમની ઉપપત્તિઓ સ્વીકારે છે કે નહીં તે આપણે જોવાનું છે.

બ. ક. ઠાકોરની વિવેચનાના પ્રશ્નો તપાસતા પહેલાં શ્રી ત્રિવેદીએ પુરોગામી વિવેચનાનાં ગૃહીતોનો, એ વિવેચનાએ ચર્ચેલા પ્રશ્નોનો આલોચનાત્મક પરિચય કરાવ્યો છે. આનાથી બ. ક. ઠા. ની વિવેચનાને ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્ય મળી રહે છે અને સાથે સાથે પુરોગામી વિવેચના કરતાં તેમની વિવેચના કેવી રીતે જુદી પડે છે તેનો પણ ખ્યાલ આવે છે.

આપણે જાણીએ છીએ કે બ.ક ઠાકોરે સાહિત્ય વિષય પ્રશ્નોને, વિભાવનાઓને સળંગસૂત્ર રૂપે તપાસ્યાં ન હતા. એમના વેર વિખેર પડેલા વિચારોને-વિભાવનાઓને સુસંવાદી સૂત્રમાં પરોવવાનું કાર્ય જ વિકટ ગણાય. આવા વિકટ કાર્યની જવાબદારી ત્રિવેદીએ ઉપાડી અને બધા તાણાવાણા એકઠા કર્યા. બ.ક. ઠાકોરે પોતાની વિચારણામાં પાશ્ચાત્ય વિવેચકોનો ઘણો બધો આધાર સ્વીકાર્યો હતો, એટલે આ વિવેચકોની વિચારણાના સન્દર્ભે જ બ.ક.ઠા. જેવાની વિવેચના તપાસી શકાય–ખાસ તો રસ્કિન. કોલરિજ, લે હન્ટ જેવા જૂના અને ડેઈચિઝ ડેવિડ, એલિયટ એલન ટેટ જેવા નવા વિવેચકોની વિવેચનાનાં મુખ્ય ગૃહીતનો પરિચય હોય તો જ આ કામ થઈ શકે. હર્ષદ ત્રિવેદીએ આ પાશ્ચાત્ય વિવેચકોની કાવ્યભાવનાના સન્દર્ભે બ.ક.ઠાકોરની કાવ્યભાવનાને સમજવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે અને એના અન્તે એ બધાના 'અનુલક્ષમાં ઠાકોરની કાવ્યભાવનાનો થોડોક પણ ખુલાસો' થતો નથી એમ નિષ્કર્ષ તારવે છે. વળી એ ચર્ચાની પાછે બ.ક.ઠા. પાશ્ચાત્ય વિવેચકોને સમજવામાં જ્યાં થાપ ખાઈ ગયા છે તેની ચર્ચા પણ કરે છે.

આ ઉપરાંત ગુજરાતી વિવેચનમાં પાયાની મુશ્કેલી પરિભાષાને લગતી છે, એક જ વિભાવના અનેકવિધ અર્થોમાં છેક અત્યાર સુધી વપરાતી આવ્યાનાં ઘણાં બધાં દૃષ્ટાન્તો ટાંકી શકાય. બ.ક.ઠાકોર જેવા અતિ આગ્રહી–ક્યારેક દુરાગ્રહી લાગતા વિવેચક પોતાના વિચારોમાં કેટલી બધી શિથિલતા ધરાવે છે તેનો ... બ.ક.ઠાકોરે યોજેલી પરિભાષાની ચર્ચાને આધારે હર્ષદ ત્રિવેદીએ પુરો

પાડયો છે. દા.ત. પ્રસાદ, તેજોમયતા, કલ્પન, કલ્પના અને લાલિત્ય વચ્ચેનો ભેદ, વિચાર પ્રાધાન્ય જેવી વિભાવના–પરિભાષા ક્યાં ક્યાં અસ્પષ્ટ છે, ક્યાં એ ભિન્ન ભિન્ન સંજ્ઞાઓ એકબીજાના પર્યાય તરીકે પ્રયોજાઈ છે, તેની ચર્ચા બ.ક. ઠાના ખૂણે ખાચરે પડેલાં વિધાનોને એક સાથે મૂકીને અહીં કરવામાં આવી છે. ક્યાંક બ.ક.ઠા એ સરખી લાગતી પરિભાષા વચ્ચે ભેદ કરી શકતા નથી ત્યારે હર્ષદ ત્રિવેદી નિષ્કર્ષ તારવે છે : કોલરિજ અને રસ્કિન જેવા લેખકોએ પોતપોતાની અલગ રીતે શાસ્ત્રીય ચોકસાઈથી કલ્પના અને લાલિત્ય વચ્ચેનો જેવો સૂક્ષ્મ ભેદ સ્પષ્ટ કર્યો છે તેવો ભેદ પ્રો. ઠાકોર દર્શાવી શક્યા નથી (પૃ.૫૩) પાશ્ચાત્ય વિવેચનમાં કલ્પના વિશે આટલી બધી ચર્ચા થઈ હોવા છતાં બ.ક.ઠા.એ કલ્પનાના સ્વરૂપને શાસ્ત્રીય રીતે ચર્ચ્યું જ નથી. છૂટાં છવાયાં વિધાનો કરીને અટકી ગયા છે, ક્યારેક તેમણે આવું વિધાન રમતું મૂકી દીધું : ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય વિષયોમાંથી ઉત્તમોત્તમ ઉમદામાં ઉમદા વિષયો વડે નિર્મેલી–કલ્પનામય' (પૃ.૫૧) આમાંથી જન્મતા કેટલાય પ્રશ્નો ત્રિવેદી દ્વારા ચર્ચાયા છે. પાયાની વિભાવનાઓ સ્પષ્ટ ન હોય ત્યારે વિચારણા દૂષિત બને છે. 'કલ્પના છે ભવ્ય : ભવ્યની વિરુદ્ધનું તે સૌમ્ય : માટે કલ્પનાથી ઊતરતું જે કંઈ, કલ્પના સાથે સંકળાયેલું જે કંઈ બીજું ગૌણ તે બધું સૌમ્ય કલ્પના તો અમર એટલે આ બધું ક્ષણનશ્વર.' બ.ક.ઠા.ના આ વિચારો વિશે હ.ત્રિ. નોંધે છે આ 'તર્કશાસ્ત્ર ઠાકોરના એતદ્વિષયક વિચારોની મર્યાદા ખુલ્લી પાડે છે' (પૃ.૫૯) ઘણી વખત તો બ.ક.ઠા. શેઈક્સ્પિયર જેવાની દુર્બોધતા ચર્ચવા માટે કાન્તનાં દૃષ્ટાન્તો છે ત્યારે વિવેચકની પદ્ધતિ પણ ઠીક ઠીક દુર્બોધ બને છે તેનો ખ્યાલ પણ અહીં અપાયો છે.

બ.ક. ઠાની સાથે વિચાર પ્રધાનતાની વિભાવના ગુંથાયેલી છે, એટલે સ્વાભાવિક રીતે આ વિશે હર્ષદ ત્રિવેદી શું માને છે એ જાણવાનું કુતૂહલ આપણને થાય. વિચાર પ્રધાન કવિતાની બાબતમાં તો સુંદરમે સ્પષ્ટ કહ્યું હતું, કે એનો આરંભ તો નર્મદ અને મણિભાઈથી થઈ ચૂક્યો હતો. બ.ક. ઠાકોર 'વિચાર' –'અર્થ' ને બહુ વ્યાપક ભૂમિકાએ મૂકે છે પણ હ.ત્રિ. કહે છે તેમ ઠાકોરના બીજા ગ્રહોપ્રતિગ્રહોને કારણે 'વિચારપ્રધાનતા'ની સંજ્ઞા ચિંતન પરાયણતાની સંજ્ઞા બની બેઠી. રામનારાયણ પાઠકે પણ આ સંજ્ઞાને ચિંતનપરાયણતા તરીકે જ સ્વીકારી, આ રીતે અનુગામી વિવેચના પોતાનું કર્તવ્ય ચૂકી ગઈ. હ. ત્રિવેદી નોંધે છે કે રા. વિ. પાઠક જેવાએ પણ બ.ક.ઠા.ની વિચારધારાને તેના સંપૂર્ણ પરિપ્રેક્ષ્યમાં ન તપાસી અને એનું પરિણામ તેમના જ શબ્દોમાં જોઈએ તો–

'આવી ગેરસમજૂતીઓને લીધે ઠાકોરના આવ્યા પછી, ગુજરાતી કાવ્યક્ષેત્રે ઘણા લેખકોએ ખાસ્સા પદ્ય નિબંધો ઢસડી કાઢવાના પણ અનેક દાખલા જોવા મળે છે.' (૯૯) આમ એક વિવેચકને જ્યારે સમકાલીનો વધુ પડતા ભક્તિભાવથી જુએ, કવિકુલગુરુ માની લે ત્યારે સાહિત્ય કેવા ખોટા માર્ગે જઈ ચઢે છે એ બ.ક.ઠા ના કિસ્સામાંથી જાણવા મળે છે. બીજી વિભાવનાઓની જેમ બ.ક.ઠા.ની વિચાર પ્રધાનતાનાં મૂળ પણ પશ્ચિમમાં છે. જે વિવેચક પોતાની સમગ્ર વિવેચનામાં કલશ રૂપે કોઈ વિચારની સ્થાપના કરવા માગતો હોય તેણે તો એ વિચારની સૈદ્ધાન્તિક માંડણી વ્યવસ્થિત રૂપે કરી આપવી જોઇએ. પણ 'પ્રો. ઠાકોરે ક્યાંએ અને ક્યારેયે પોતાના સિદ્ધાન્તની–તેની વિશેષતાઓ અને મર્યાદાઓ સહિતની–સાદ્યંત, સાંગોપાંગ સર્વતોઽન્વીક્ષિત, નિરવશેષ ચર્ચા કરી નથી.' (૧૧૩) તો પછી આ સમગ્ર વિચારણા અંગે બ.ક.ઠા નું મૌલિક પ્રદાન કેટલું. તેના ઉત્તરમાં હ.ત્રિવેદી જણાવે છે: ઠાકોરનું મૌલિક પ્રસ્થાન એટલું કે જેને પાશ્ચત્ય વિવેચકોએ કાવ્યનું એક ગૌણ અવશ્યક તત્ત્વ ગણ્યું તેને તેમણે કવિતાના આત્માને પદે સ્થાપ્યું !' (૧૦૪) કવિતામાં વિચારના મહત્ત્વને ગૌણ ગણવા પાછળની એક સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકામાત્ર આટલી: 'જ્યાં સુધી સર્જક માધ્યમમાં સર્જન કરવા માંડતો નથી ત્યાં સુધી તેને પોતાની અનુભૂતિનો પૂરો પરિચય હોતો નથી. એ એની અનુભૂતિ કે સંવેદનાને જેમ જેમ માધ્યમમાં મૂકતો જાય છે તેમ તેમ જ તે અનુભૂતિ કે સંવેદનાના યથાતથ સ્વરૂપનો તેની સમક્ષ ઉઘાડ થતો જાય છે. અને તે પોતાની કૃતિને જ્યારે પૂરી સર્જી લે છે ત્યારે જ તે સંવેદના કે અનુભૂતિનો યથાતથ સાક્ષાત્કાર પામી શકે છે.' (૧૧૮)

બ.ક.ઠા. વિશેના આ અભિપ્રાયો સાથે સંમત અસંમત થતા પૂર્વે આ અંગેની આખી ચર્ચા જોઈ જવી જોઈએ. હવે જો વિચારપ્રધાનતાની આ પરિસ્થિતિ હોય તો બીજી વિભાવનાઓ–સાહિત્યના અન્ય પ્રશ્નો વિશે બ.ક.ઠાના અભિપ્રાયો કેવા હશે તેની કલ્પના કરવાની રહે. કેટલીક વખત તો આપણને આઘાત પણ અનુભવવાનો વારો આવે. બ. ક.ઠા. જેવાની પ્રેરણા હેઠળ લખાયેલી ગમે તેવી કૃતિને કવિતાં કહેતાં સંકોચ પામતા ન હતા. આમ બ.ક ઠા. કહેવાય તટસ્થ વિવેચક પણ તેમને જો અંગત રીતે અણગમતાં, પ્રતિકૂલ લાગતાં વલણોને કોઈ કાવ્યમાં આલેખે માટે તે કવિ 'સ્ખલિતતા કે ચ્યુતિ'વાળો થઇ ગયો ? બ ક ઠા.ની આ પ્રકારની સાહિત્યિક રુચિ જોઈને હ ત્રિવેદીને કહેવું પડે છે: 'કાવ્યના conn tantને જે વિવેચક પોતાની અંગત વિચારસરણીથી કસીને યોગ્યાયોગ્ય ઠેરવે

ને તેને આધારે કાવ્ય કે આ કાવ્ય તરીકે ઠેરવે તે વિવેચકની જ વિવેચનશક્તિ વિઘ્નાક્રાંત બની છે એમ કહેવું જોઈએ.' (૧૩૫)

બ.ક.ઠાકોરે સાહિત્યનું મૂલ્યાંકન કરવા માટે મોટે ભાગે અસાહિત્યિક ધોરણો પ્રયોજ્યાં હતાં, મૂર્ત વિવેચન પદ્ધતિનો આગ્રહ રાખનાર વિવેચક જ્યારે આવાં ધોરણો પ્રયોજે ત્યારે તેનો બચાવ કેવી રીતે કરવો ? પ્રો. ઠાકોરે તો કૃતિને હ્રસ્વ કરવાનું વલણ અપનાવ્યું હતું, તેની સામે હ.ત્રિવેદી કહે છે, કૃતિઓને જો કલાકૃતિઓ તરીકે આસ્વાદની હોય તો તેમનામાંથી એ અનુભૂતિઓના–મર્મોના Abstractions ખેંચી કાઢવાને બદલે જે તે કૃતિના સમગ્ર વણાટમાં એમ ને એમ અવ્યવચ્છિન્નરૂપે રહેવા દઈને જોવાનાં હોય છે.' (૧૫૦)

કોઈ પણ વિવેચકની ચર્ચા કરતી વખતે તેણે કયા પ્રશ્નો ચર્ચ્યા તેની વાત કરવી વધુ ઈચ્છનીય, એટલે હર્ષદ ત્રિવેદી આ ગ્રન્થમાં બ.ક.ઠાકોરે ચર્ચેલા પ્રશ્નોની ચર્ચા કરે છે. પ્રતિભાબીજની માવજત, કવિતા અને વાસ્તવિકતા, કવિતા અને અલંકાર જેવા પ્રશ્નોની ચર્ચા હ.ત્રિ.એ સંક્ષેપમાં તો પદ્યરચના, અગેયતા જેવા પ્રશ્નોની ચર્ચા વિગતે કરી છે. આ બધા પ્રશ્નોના મૂળમાં પણ કોલરિજ, લે હંટ, હેઝલિટ જેવાની વિચારણાઓ રહેલી છે તે અહીં સદ્દષ્ટાન્ત દર્શાવવામાં આવ્યું છે. બ.ક.ઠાકોરે કરેલી ચર્ચાના નિષ્કર્ષ રૂપે હ.ત્રિવેદી કહે છે: દૃષ્ટાન્તોના આધાર વિના આપી દીધેલા કેટલાક નિર્ણયોમાં ઠાકોરની તે લેખકો વિશેની જાણકારીનું છીછરાપણું છતું થઈ જાય છે. અથવા પૂર્વગ્રહોને વશ થઈને ઠાકોરે એવા નિર્ણયો આપ્યા હોવાનો વહેમ પણ જાય છે. (૨૭૦)

બ.ક.ઠાકોર બીજાઓના ગુણોની કદર કરી જાણતા હતા,અલંકાર પ્રાચુર્ય વિશેના તેમના વાંધા સાચા હતા, કવિતાની પ્રતિષ્ઠા કરવામાં તેમણે મહત્ત્વનો ફાળો આપ્યો તેની યથોચિત નોંધ હ.ત્રિવેદીએ લીધી છે. વળી આપણા જમાનામાં બ.ક.ઠાકોર જેવાની અમુક વિચારણા વધુ જરૂરી કારણ કે તેઓ તો સ્પષ્ટ માનતા હતા કે સાધારણ કવિતાને શ્રેષ્ઠ ગણનારી પ્રજા અંતે તો કવિતાને પણ ગુમાવે છે.

હર્ષદ ત્રિવેદીનાં કેટલાંક વિધાનો ચિંત્ય કોટિનાં કહી શકાય. દા.ત. મહાન સાહિત્યકારની ઉચ્ચકક્ષ ખમતીધર સંકુલ કૃતિઓના સંભારગત અને આકારગત મર્મોના સ્વાભાવિક ઉદ્‌ઘાટનમાં, આસ્વાદનમાં, તેમની પહેલેથી વાંચી રાખેલી સમીક્ષાઓ સહાયભૂત બને છે.' (૧૯) પણ સાહિત્ય કૃતિનો–પછી તે સંકુલ, દુર્બોધ કેમ ન હોય–પહેલો મુકાબલો તો કોઈની મધ્યસ્થી વિના જ થવો જોઈએ;

માસિક મુદ્રક પ્રકાશક: ઉષા જોષી, ૫૩, નૂતન સોસાયટી ફતેગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણ સ્થાન: સુરમ્ય, નવરંગપુરા, અમદાવાદ-૯

એતદ્ : સડસઠ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

એતદ્ : સડસઠ

ડિસેમ્બર : [illegible]
વર્ષ : ૯
અંક : સડસઠ

તંત્રી : સુરેશ હ. જોષી ૫૩/નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨
સહતંત્રી : શિરીષ પંચાલ એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨
પરામર્શકો : હિમ્મત ઝવેરી રસિક શાહ જયંત પારેખ
સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે
વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા પચીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :
રસિક શાહ : બી/૨૪ ખીરાનગર એસ. વી. રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ-૪૦૦ ૦૫૪
સદ્ભાવ પ્રકાશન : ૫૭/૬૨ કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧
મહેશ દવે : ૩૭, સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૫
જયંત પારેખ : એ/૨૦, ભજન એસ્ટેટ, સ. વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર, મુંબઈ-૪૦૦ ૦૭૭
ચન્દ્રિકા પંચાલ : એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨
અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચન્દ્રિકા પંચાલને સરનામે જ કરવો

વિવેચનનો ઐતિહાસિક અભિગમ : હર્ષદ મ. ત્રિવેદી

૧

આજે કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનની બોલબાલા છે. કૃતિની રૂપરચનાને સમજવી, તેની રચનારીતિના વિશેષનો પરિચય મેળવવો, તેનાં ઘટકોનું કલાપરક કાર્ય તપાસવું એ આજની વિવેચનાનો આદર્શ રહ્યો છે. કૃતિનું તેનાં ઘટકોમાં વિઘટન કરીને, એ ઘટકોના સ્વરૂપને તથા એમના સંકલનને સમજીને એ કૃતિની રચના પાછળ કામ કરી ગયેલી સર્જનપ્રક્રિયાને સમજવા પ્રયત્ન કરવો, કૃતિના સ્પર્શક્ષમ રૂપમાં આવિષ્કાર પામેલી સર્જક ચેતનાના વાતાવરણમાં પ્રવેશવું અને રાચવું એવા એક જરા જુદા આદર્શની વાત પણ ક્યારેક સંભળાય છે. આ બધું કરવામાં ક્યાંય પણ નરી આત્મલક્ષિતામાં કુંઠિત થઈ ન જવાય, છાપગ્રાહી ખ્યાલોને ચાળે ચઢી ન જવાય તેની તકેદારી રાખવાનો સૂર પણ ઊઠે છે. વિવેચનકર્મનું મૂળ કલામર્મજ્ઞ, સંવેદનપટુ સહૃદયની અંતઃકરણપ્રવૃત્તિમાં રહેલું હોય તો આત્મલક્ષિતાને સાવ નિઃશેષ કરવાનું તો અશક્ય છે; ત્યારે કલાપરખ માટે અલ્પતમપણે અનિવાર્ય એવી આત્મલક્ષિતાનો આધાર લઈને અધિકતમપણે આવશ્યક એવી વસ્તુલક્ષિતાનો વ્યવહાર કરવો એવી સલાહ પણ આપવામાં આવે છે. કૃતિના કલાગુણને જ કેન્દ્રમાં રાખવો અને બીજી આળપંપાળ છોડી દેવી એવું વલણ આજના વિવેચનનું છે.

જો આમ હોય તો બીજી પળોજણમાં પડવું તે એક દુઃસાહસ ગણાશે. આજના દિવસ જેવો ખાસ ચર્ચાનો ઉપક્રમ ન હોય અને આગળ કહી તેવી બીજી આળપંપાળ વિષે બોલવા જઈએ, કૃતિના પ્રમાણને કૃતિમાં શોધવાને બદલે કૃતિની બહાર શોધવા જઈએ તો કોઈ હસે, કોઈ ભવાં ચઢાવે, કોઈ આપણા ગમારપણાની દયા ખાય. ચર્ચા ખાતર પણ કોઈ એક અભિગમને રજૂ કરવાનો આવે ત્યારે એની એના પોતાના સંદર્ભમાં જે લાક્ષણિકતાઓ હોય, એના પ્રવર્તન પાછળનાં જે પ્રયોજનો હોય તેની વાત કરવાનો વારો આવે. એમ કરવામાં ન હોય એની વકીલાતનો આશય કે ન હોય એના ખંડનનો આશય. જે છે એને યથાર્થપણે સમજવાનો આશય જ એમાં હોય.

૨

ભાષાવિજ્ઞાનમા બુલ્ક નામના ભાષાવૈજ્ઞાનિ નો એક મત જાણીતા છે આ વિશ્વ આમ તા એક અતહીન, અતસબધી, સળગ, સકુલ ઘટના છે આ સકુલ ઘટનામા ક્શ જ વિશૃખલ નથી એ ઘટનાના અશો કાર્યકારણસબધે એવા તા એ બીજામા ગુથાયેલા-ગુચવાયેલા છે કે એમાના કોઈ પણ એક અશને બીજા તમામ અશોથી તદ્દન જુદો તારવીને એના સ્વરૂપને યથાતથ જાણવાનુ અશક્ય છે પરતુ વિશ્વ જેટલુ વિરાટ છે તટલુ જ આપણુ ચિત્ત પરિમિત છે તથી આપણુ ચિત્ત આ વિશ્વને એની આખલાઈમા આકલિત કરવા શક્તિમાન નથી આથી ત પાતોના મનમા આ વિશ્વને અને ખડોમા વિભક્ત કરે છે અને અશઅશ કરીને તને પામે છે ફરી એ અગોના પુનર્ગઠન દ્વારા વિશ્વને એની અખિલાઈમા ગોઠવવાનો, સયોજવાનો, વિભાવવાનો ત પ્રયત્ન કરે છે વિશ્વનુ આ પૃથક્કરણ માનવની ભાષામા અનેક શબ્દોના રૂપે પ્રતિબિબિત થાય છે માનવ જેમ જેમ પદાર્થોને, ક્રિયાઓને ઓળખતા જાય છે તમ તમ ત તમને સજ્ઞાઓ આપીને પોતાના ચિત્તમા સ્થિર કરતા જાય છે આમ ભાષા બીજુ કશુ નથી પણ માણસને થયેલા વિશ્વના દર્શનની પ્રતિકૃતિ છે વિશ્વના દર્શનની આકૃતિ માનવના મનમા ભાષાની આકૃતિ રૂપે અકિત થાય છે કોઈ પણ પ્રજાની ભાષાને જાણો અને એ દ્વારા એની વિશ્વદર્શી દૃષ્ટિનો, દૃષ્ટિકોણોના પરિચય પામો કોઈ પણ પ્રજાની ભાષામા એ પ્રજાની વિચારવાની ટેવો, રૂઢિઓ, વલણોનુ પ્રતિબિંબ અચૂક જોવા મળે છે

સાહિત્યનુ ઉપાદાન ભાષા છે અને જે ભાષા માટે સાચુ છે તે અન્યથા સાહિત્ય માટે પણ સાચુ છે

૩

કોઈ પણ સાહિત્યકૃતિ અધ્ધરતાલ રચાતી નથી એનો આવિર્ભાવ આકસ્મિક અને ઐકાન્તિક નથી હોતા કોઈ પરિબળોએ એના આવિર્ભાવમા ભાગ ભજવ્યો હોય છે એ પરિબળોને ન ઓળખીએ, એ પરિબળોના સદર્ભમા કૃતિને ન જોઈએ ત્યા સુધી કૃતિના બધા રહસ્યો હાથમા ન આવે કૃતિને માત્ર શબ્દોની મનોહર ગોઠવણીરૂપે કે તેમાથી પ્રગટતા ચમત્કારક અર્થરૂપે જોવામા ઈતિ માનવાથી કૃતિના ઘણા મર્મોના જ્ઞાનથી વચિત રહી જવાનો ભય રહે છે કોઈ ઉદ્ધ્વસ્ત નગરીના ખડેરો જોતા હોઈએ ત્યારે અનાયાસે એના ભૂતકાળની કલ્પના મનમા સકોરાય છે મત એ ખડેરોની ભવ્યતા અને પ્રસ્તારને આધારે એ નગરીના કલ્પિત વૈભવમા,

એ નગરીના કલ્પિત સુવર્ણકાળમાં સરવા માંડે છે. આંખ સામે માણસોથી ઉભરાતા માર્ગો દેખાવા લાગે છે. રોજિંદા વ્યવહારથી ચેતનવંતી બનેલી શેરીઓ…વેપારવણજ …રાજા…રાણી… વિહારઉદ્યાનો … રાજપાટ … લશ્કર…ચઢાઈ…ઘેરો…લડાઈ… સરફરોશી…કાપાકાપી…લૂંટફાટ…આગ…તબાહી. સ્વપ્નની જેમ આ બધું આંખ સામે સરવા લાગે છે. કોઈ ઇતિહાસવેત્તા આપણને પરિચાયક તરીકે મળે તો તે આપણી કલ્પનાને ઇતિહાસદષ્ટિથી સંસ્કારે. એમ ન હોય તો પણ આપણું મન સ્વૈરપણે, કલ્પનાથી વસ્તુના મૂળમાં જવા લાગે. આ કલ્પનાનું કામ આયાસથી નથી થતું. એ તો સ્વતઃસંચારિત હોય છે. એનાથી ખંડેરોના દર્શનમાં શું ફેર પડયો? એમ કોઈ પૂછે તો કહેવાય કે સ્થૂલ માનમાં કશો ફેર ન પડયો. સ્થૂલ આંખને તો ભૌતિક જગતમાં જે હતું તે જ દેખાયું. પણ ચિત્તે કલ્પના દ્વારા એ દર્શનને નવું પરિમાણ આપ્યું, એ દર્શનમાં જીવંતતાના એ તો હર રંગ પૂર્યા, એક અનોખો અનુભવ એમાંથી આકારિત થયો, સ્થૂલ દર્શન તો આ અનુભવનો એક અંશ હતું. ભૂમિદશ્યને જોનારી આંખ ભૂમિદશ્ય સરસી રહીને ય ભૂમિદશ્યની પાર કાળના પેલે કાંઠે જઇને ઠરી. કાળની આ તરફ જે હતું ને કાળની પેલી પાર જે હતું તે ઉભયનું સંકલન થઈને એક નવું એકાત્મક અનુભવવિશ્વ મૂર્ત થયું. જો આ ન બન્યું હોત તો ખંડેરોને જડ કોટડાં ને કાટમાળના માટીછાયા ટેકરા કરતાં કોઈક વિશેષ રૂપમાં – જે એનું વધારે સાચું રૂપ છે તેમાં – જોવાનો રોમાંચ શકય ન બન્યો હોત.

આવી ઘટના સર્વત્ર બને છે. એક ઠરી ગએલા જ્વાલામુખી પર્વતની કરાડોમાં ઊકતી વિશાળ શ્યામલ, ચળકતી શિલ્પાકૃતિના નિર્માણ પાછળ પૃથ્વીનાં ભીતરી બળોનો કેટલા યુગોનો કેવો કારમો તરખાટ હોય છે! પર્વતને જોવા સાથે આ પણ જયારે જાણીએ ત્યારે આપણે પર્વતને જ વિશેષરૂપે પામીએ છીએ. આપણે નિસર્ગની કૃતિને જડ પરિણામરૂપે નહીં પણ જીવંત પ્રક્રિયારૂપે અનુભવીએ છીએ.

સમાજમાં પ્રવર્તમાન કોઈ રૂઢિ ઉપરછલ્લી રીતે જોતાં સમકાલીન સંદર્ભમાં અર્થહીન, અપ્રસ્તુત, હાસ્યાસ્પદ લાગે. પણ એ રૂઢિના બંધાવા પાછળ કોઈ ઇતિહાસ હોય છે. આપણાં રિવાજો, વિધિવિધાનો પાછળ આપણા સમાજનો સૈકાઓનો કોઈ સઘન, પુનરાવર્તી અનુભવ પડેલો હોય છે. એના ઇતિહાસને જયારે ઉખેડીએ અને ઉકેલીએ ત્યારે જે આજે આપણને અપ્રસ્તુત ને અર્થહીન લાગતું હોય તે અચાનક અર્થપૂર્ણ ને રોમાંચક લાગવા માંડે; કદાચ કાવ્યાત્મક પણ લાગે!

એકાદ કાવ્યમાં કે એકાદી નવલકથામાં લાગણીનાં કે જીવનનાં જે રૂપો નિરૂપાયાં હોય છે તેમને એ જે પરિવેશમાંથી કે જે પરંપરામાંથી પ્રગટચાં હોય તેની સાથે ઘનિષ્ઠ સંબંધ હોય છે. પ્રજાઓનાં સ્થળાંતરો, પ્રજાઓના સંઘર્ષો, આક્રમણો, સંરક્ષણો, શાસનપ્રથાઓ, કુટુંબમાળખાં, આજીવિકાનાં સાધનો ને સંજોગો, આજીવિકાનો પ્રકાર, આજીવિકાનું પ્રમાણ, સંસ્કારજીવન તરફ વળવા માટેની સગવડો અથવા એની આડે આવતાં વ્યવધાનો, ઉત્સવો, વ્રતવર્તુલો, આદર્શો, ભાવનાઓ, કઠોર વાસ્તવિકતાઓ, વ્યવહારુતા, સામાજિક સંસ્થાઓના પ્રકારો ને સ્વરૂપો, વ્યક્તિની સમાજ તરફની અને સમાજની વ્યક્તિ તરફની જવાબદારી અંગેની પ્રણાલિકાઓ, સમાજની આવી અસંખ્ય નાનીમોટી બાબતો એકમેકમાં અવિયોજ્ય રીતે ગુંથાયેલી હોય છે.

કોઈ પ્રજાઓ પ્રાચીન કાળથી નગરોમાં નિવાસ કરતી જોવા મળે. કોઈ પ્રજા આજે ય યાયાવર હાલતમાં ભટકતી જોવા મળે. કોઈ પ્રજા ડગલે ને પગલે હુન્નર-ઉદ્યોગમાં આગેકૂચ કરતી ઉદ્યમી દેખાય. કોઈ પ્રજા નરી એદી, વીસી પચીસી કે કે અર્ધ સદીને અંતરે માંડ એકાદું કદમ ભરતી દેખાય. કોઈ પ્રજા નરી તિતિક્ષુ, કોઈ અપાર સહિષ્ણુ, કોઈ વધારે પડતી આત્મભાની, કોઈ સ્વમતાંધ જક્કી અકિયત આક્રમક, કોઈ ઉચ્ચ જીવનમૂલ્યોની માવજતમાં ગૌરવ અનુભવની અભિજાત, કોઈ નરી ઊર્મિલ ભાવનાવાદી દરિયાવદિલ, કોઈ સાવ સ્વાર્થાંધ, કોઈ ભૌતિકવાદી–ભૌતિકતાપરાયણ, કોઈ સંસ્કારસંપન્ન ચિંતનશીલ ઉન્નત વિચારધારાની જનેતા, કોઈ ગંભીર પ્રકૃતિની, કોઈ હળવા મિજાજવાળી. જે જે પ્રજાની જેવી જેવી પ્રકૃતિ, જેવી જેવી ટેવો, જેવાં જેવાં મનોવલણો, જેવી જેવી પ્રણાલિકાઓ, રહેણી-કરણી તે બધાં પાછળ તે તે પ્રજાની સૈકાઓની જીવનરીતિનો ઇતિહાસ પડેલો હોય છે. સર્જક જન્મથી જ કોઈ ને કોઈ પરિવેશ પામીને આવે છે. એની સંવેદનશીલતા એ પરિવેશમાં પાંગરે છે ને પોષાય છે. એની વાણી એ પરંપરાની ભોંય પર, એ પરિવેશની આબોહવામાં ઊઘડે છે. એના શબ્દોમાં એ પરંપરા, એ પરિવેશ પોતાને પ્રગટ યા પ્રચ્છન્નપણે, ન્યૂનાધિક પ્રમાણમાં વ્યક્ત કરે છે. એના શબ્દોમાં દેશ અને સમાજની પુરોકાલીનતા અને સમકાલીનતા પ્રગટયા વિના રહેતી નથી. પ્રાંત-પરપ્રાંત કે દેશ-પરદેશના જનજીવન વિશેની તથા સાહિત્ય-કલા-ફિલસૂફી વિશેની સંવેદનશીલતા અને અભિજ્ઞતાનો વ્યાપ જેમ વધારે તેમ એની અભિવ્યક્તિમાં એકાધિક પરંપરાઓ અને પરિવેશોનું રસાયણ પણ થતું જોવા મળે.

સાહિત્યનું પરિશીલન કરીએ છીએ ત્યારે શું આપણે તેમાંના શબ્દોની સપાટી પર જ છબછબિયાં કરીએ છીએ? નવલકથા કે નાટકની ઘટનાઓને થોડા બનાવોની હારમાળારૂપે કે એમાંનાં પાત્રોને થોડાં વ્યક્તિચિત્રો રૂપે જ આપણે જોઈએ છીએ? કથાનકમાં આવતાં સ્થળોનાં રૂપરંગ, ઘટનાઓની બનવાની રીત કે પરિપાટી, પાત્રો સાથે થતી ઘટનાઓની સંકળામણ, પાત્રોની ક્રિયાપ્રતિક્રિયાઓ, તેમનાં વિચારવલણો, પહેરવેશ, અસબાબ, ઘરબાર, બોલીચાલી, રીતરસમ, ગમા-અણગમા, રુચિ, રીતભાત, વ્યવસાયો : આ બધું આપણને કોઈ એક સ્થળકાળની, કોઈ એક યુગની આબોહવામાં લઈ જાય છે. એ સ્થળકાળ આપણાં હોય, પરાયાં પણ હોય, કથાનકની પાછળ આપણી નજરમાં એક જીવનપરિપાટી, એક જીવનદષ્ટિ, એક સમાજની છબી ઊપસે છે. એ છબી સાથે આપોઆપ કથાનકનો અનુબંધ છતો થાય છે. કથાનકની ઘટનાઓ પાછળ આપણે એ સમાજની ઘટનાસંઘટના-પરિપાટીને, કથાનકનાં પાત્રોમાં આપણે એ સમાજનાં માનવીઓને જોઈએ છીએ. ટેઈન વધારે સારી રીતે આ વાત કહે છે. તે કહે છે એ પ્રમાણે એ માનવીઓમાં આપણે કોઈ એક સ્થલકાલવિશિષ્ટ માનવને, કોઈએક સમાજવિશિષ્ટ માનવને, કોઈ એક યુગપ્રતિમા જેવા માનવને ગૂઢરૂપે પ્રવર્તતા જોઈએ છીએ. કલાકારના કલાપ્રપંચના કેન્દ્રમાં રહેલા એ માનવતત્ત્વ તરફ આપણું લક્ષ દોરાય છે. કથાના ફલક પર રમતાં પાત્રોના કેન્દ્રમાં રહેલા એ કેન્દ્રવર્તી માનવની સંન્મુખ જઈને આપણે ઊભા રહી જઈએ છીએ.

ગોવર્ધનરામની નવલકથા વાંચતાં આપણા મનમાં અત્યારે તરત પ્રતિભાવ જાગશે કે આ પાત્રો, એમના રંગઢંગ, એમનો સામાજિક ઢાંચો, એમની સમસ્યાઓ, એમની માન્યતાઓ, એમની વર્તણૂંક, એમના દૃષ્ટિકોણો, એમની રીતભાત એ બધું દૂરના અતીતનું નથી તો સાવ સાંપ્રતનું પણ નથી. આપણી આસપાસના વાયુ-મંડળથી એ જરા પણ જુદું પડતું લાગે ત્યાં એની આપણા સમયથી જુદી એવી આગવી તાસીર આપણા મનમાં ઊઘડવા લાગે છે. આપણા, નજીકમાં વીતી ગયેલા એક સાંસ્કૃતિક, સામાજિક તબક્કાની આબોહવા એ કથામાં વરતાય છે. એ તબક્કો નજીકમાં વીતી ગયેલો હોઈને તેમાં નિરૂપિત જનમાનસ, તેમાં નિરૂપિત સમસ્યાઓ આજે પણ દેખા દેતાં લાગે છતાં આપણા યુગને એનાથી જુદી પડતી કેટલીય નવી સમસ્યાઓ, નવા અભિગમો, નવી પ્રણાલિકાઓ એક જુદી મુદ્રા આપે છે. ગોવર્ધનરામની સર્જકતાની જે કોઈ આધારશિલા હોય, ગોવર્ધનરામના સર્જનનાં જે કોઈ પ્રેરક બળો હોય તેમના સંદર્ભમાં જ તેમની નવલકથા પોતાનો પૂરો અર્થ પ્રગટાવી આપે. ઐતિહાસિક અભિગમ આપણને આવી સમજ આપે છે.

એતદ્ ડિસેમ્બર ત્યાસી : ૫

થોડી વાર પહેલાં આપણે કથાના કેન્દ્રમાં રહેતા સ્થલકાલવિશિષ્ટ, સમાજ-વિશિષ્ટ, યુગપ્રતિમારૂપ માનવની વાત કરી. સર્જકનો સઘળો પ્રપંચ આ માનવના ધબકારને મૂર્તિમંત કરવાનો હશે, એના શ્વાસનો લય આપણે આપણી આંગળીનાં ટેરવાં પર અનુભવીએ, એના શ્વાસના ગુંજારને આપણા કાનમાં સાંભળીએ તે રીતે એ માનવને જીવંત કરવાનો એનો સઘળો પુરુષાર્થ હશે. આ માટે તે અનુરૂપ ઘટનાઓ, અનુરૂપ પાત્રો, અનુરૂપ લાગણીરૂપો, અનુરૂપ વાતાવરણ, અનુરૂપ સાંસ્કૃતિક-સામાજિક વિગતોની પસંદગી કરશે. ભાષાનો ઉપયોગ પણ તદનુરૂપ રીતે કરશે. સર્જનાત્મક કૃતિમાંનો એનો રૂપરચનાત્મક અભિક્રમ, એનો 'મેટાફિરીકલ આર્ગ્યુમેન્ટ' પણ એ પ્રમાણેનો હશે.

જે માનવસંદર્ભને સર્જક પોતાની કૃતિમાં નિરૂપવા ચાહે છે એ સંદર્ભને નિયત કરનારાં ત્રણ પરિબળો ટેઈને નોંધ્યાં છે : (૧) જાતિ–Race, (૨) પરિવેશ —Surroundings, (૩) યુગ—Epoch. દરેક જાતિને એનો આગવો ઇતિહાસ હોય છે. દરેક જાતિને એનું આગવું શરીરબંધારણ, આગવું સ્વભાવબંધારણ, આગવો મિજાજ—temperament, આગવું સામાજિક માળખું, આગવો સંસ્કાર-વારસો હોય છે. કુનેહ, ઉદ્યમ, સાહસ, વૃત્તિઓ, શક્તિ વગેરેની બાબતમાં એક જાતિ નોંધપાત્ર રીતે બીજી જાતિથી જુદી પડે છે. જાતિના આગવાપણાને ટકાવવામાં અમિશ્ર આનુવંશિકતાનો ફાળો જબરજસ્ત હોય છે. કોઈ પણ જાતિની ભાષાના શબ્દભંડોળમાં, શબ્દગુચ્છોમા, રૂઢિપ્રયોગોમા, કહેવતોમાં, બોલચાલના લહેજાઓમાં તેમની જાતિગત વિશેષતાઓ સ્ફુટ થયા વિના રહેતી નથી.

જાતિની ખાસિયતોને નિયત કરવામાં, દઢાવવામા તેના સંજોગો, તેનો પરિવેશ ખાસ ભાગ ભજવે છે. એક જ મૂળ જાતિના બે સમુદાયો સંજોગોવશાત્ બે ભિન્ન ભિન્ન દિશામાં સ્થળાંતર કરીને ગયા હશે અને તદ્દન જુદી જુદી ભૌગોલિક પરિસ્થિતિઓવાળા પ્રદેશોમાં આવીને ઠરીઠામ થયા હશે તો તેમની રહેણી, કરણી, વિચારવલણો વગેરેને નિર્ધારિત કરવામાં તેમના વિશિષ્ટ ભૌગોલિક પરિવેશે મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો હશે અને તેને કારણે બંને સમુદાયોમાં વિભિન્ન ખાસિયતો વિકાસ પામી હશે. છેવટના પ્રદેશમાં ઠરીઠામ થતા પહેલાં એને એની સૈકાઓ લાંબી સ્થળાંતર પ્રવૃત્તિ દરમ્યાન જે સંકટો, મુકાબલાઓ વેઠવા પડ્યા હશે, જે પુરુષાર્થ કરવો પડ્યો હશે, જાતજાતના જે અનુભવો સાંપડ્યા હશે, લાભહાનિના વિવિધ પ્રસંગોમાંથી પસાર થતાં તર્કબુદ્ધિના ને ભૌતિક બળાબળનાં જે ઉછાળ અનુભવવા મળ્યા હશે તે બધાનો પ્રભાવ તેની જાતિગત પ્રકૃતિને ઘાટ આપવા પાછળ કામ કરી ગયો હશે.

કોઈ પણ જાતિ પોતાની સંસ્કૃતિ દ્વારા પોતાને વ્યક્ત કરે છે. સંસ્કૃતિ એકાધિક ધારાઓમાં વહેતો પ્રવાહ છે. એની મુખ્ય ધારાઓ ૭ છે અથવા કહો કે ૭ મુખ્ય પ્રદેશો છે એના પ્રવર્તનના. એ છે ધર્મ, કળા, તત્ત્વજ્ઞાન, રાજ્ય, કુટુંબ અને ઉદ્યોગ. અત્યાર સુધી ધર્મ જીવનનાં સર્વ ક્ષેત્રોને આવરી લેતો રહ્યો છે. કળા, તત્ત્વજ્ઞાન, શાસનપધ્ધતિ, કુટુંબસંસ્થા અને છેલ્લે ઉદ્યોગ સુધ્ધાં પર ધર્મનો પ્રભાવ વિસ્તરતો રહ્યો છે. આપણી ધર્મદષ્ટિ અને આપણું તત્ત્વજ્ઞાન આપણાં નાટકોમાં વિધિનિષેધો ફરમાવતાં રહ્યાં છે. એક સર્વશક્તિમાન પરમેશ્વરની કલ્પનામાંથી જમાનાઓ સુધી દેશ વિદેશમાં, સર્વસત્તાકેન્દ્રી રાજાશાહી પ્રવર્તી હશે? કુટુંબમાં વરિષ્ઠ વડીલનું કે પત્ની માટે પતિનું સ્થાન પણ પરમેશ્વરની બરોબરીનું ગણાયું છે. આપણું મૂળભૂત માનસ બદલાયું નથી; તેથી પશ્ચિમમાંથી પ્રાપ્ત એવી પ્રતીતિને અનુસરીને આપણે લોકશાહીને ભલે વર્યા છતાં એક સર્વે-સર્વા સર્વોચ્ચ નેતાની આણ માનવાની, એની ચરણરજ માથે ચઢાવવાની મધ્ય-કાલીન મનોવૃત્તિમાંથી હજી આપણો પૂરો છુટકારો થયો નથી. શિવાલયના સ્થા-પત્યવિધાનને ભ્રમરગુહામાં થતા જ્યોતિદર્શન સાથે સંબંધ છે. મંદિરોમાં વાગતાં નગારાં અને ઝાલરોના અવાજને દેહમંદિરમાં વાગતા અનાહત નાદ સાથે સંબંધ છે. સંસ્કૃતિ એક વિશાળ શરીર છે. ધર્મ, કળા, તત્ત્વજ્ઞાન વગેરે તેનાં અંગો છે. એ અંગોનો પરસ્પરનો એવો પ્રગાઢ સંબંધ છે કે જે ફેરફાર એકમાં થાય તેની અસર બીજા તમામ પર પડે છે અને એક સ્થળે ઉદ્દભવેલો એક ક્રાન્તિકારી ફેરફાર તમામ ક્ષેત્રો પર વહેલી મોડી અસર જન્માવે છે. માર્ક્સવાદ, પહેલાં તો, એક આર્થિક વર્ગવાદી વિચારધારા હતો; જરાક પ્રભાવ વધતાં તેને અનુસરીને રાજ્યક્રાન્તિ થઈ. અનુરૂપ શાસનપદ્ધતિ અસ્તિત્વમાં આવી, એણે ધાર્મિક ગૃહીતોના મૂળમાં ઘા કર્યો અને કળાઓને પણ પોતાની આણમાં આણી.

જાતિ, પરિવેશ અને યુગ આ ત્રણ પરિબળો મળીને પ્રજા માટે જે નૈતિક, સામાજિક, આર્થિક, રાજકીય પરિસ્થિતિનું નિર્માણ કરે છે તેનો પ્રભાવ એ પ્રજાના સાહિત્યના સ્વરૂપ ઘડતર પર અનિવાર્યપણે પડે છે. ટ્રેજેડી, કૉમેડી, રોમાન્સ, નવલકથા જેવાં સ્વરૂપોના વિકાસ પાછળ પણ સમાજ અને સભ્યતાનાં અલગ અલગ સ્તરોએ ભાગ ભજવ્યો છે એ વાતનો પ્રકારલક્ષી વિવેચનામાં નિર્દેશ થાય છે. વિવેચનનો ઐતિહાસિક અભિગમ સાહિત્યને સમજવા માટે તેની સાથે સંકળાયેલાં પરિબળોના તથા પરિસ્થિતિઓના સંદર્ભને ધ્યાનમાં લેવાનું વિહિત ગણે છે.

ઐતિહાસિક અભિગમના પુરસ્કર્તાઓ એમની એક દલીલને જુદા જુદા શબ્દોમાં ઉચ્ચારતા arlialate કરતા રહ્યા છે.

કાર્લાઈલ કહે છે કે કોઈ એક પ્રજાની કવિતા તે તેના રાજકીય, વૈજ્ઞાનિક ધાર્મિક ઈતિહાસના સત્વ સમાન છે. કવિતાના ઈતિહાસકારે પ્રજાના ઇતિહાસનુ અનુસંધાન સાધવું જોઈએ, પ્રજાની એષણાઓ અને એ માર્ગેના તેમના અભિક્રમોને તેણે ધ્યાનમાં લેવા જોઈએ. અભિક્રમોમાં થઈને એક યુગમાંથી બીજો યુગ શી રીતે ઉત્ક્રાન્તિ પામ્યો તે એણે પારખવુ જોઈએ. આમાં જ એ પ્રજાની કવિતાને સમજવાની ચાવી છે કેમકે આમાંથી જ એ કવિતાના સત્ત્વ નીપજ્યાં હોય છે.

દરદીના રોગનાં નિદાન અને સારવાર કરતી વખતે તબીબ તેના વસવાટના પ્રદેશનાં હવાપાણી, કુદરત અને રૂઢિઓને ધ્યાનમાં લે છે. કેમકે એ બધી બાબતોની અસર શરીર પર થાય છે. ચાર્લ્સ ગિલ્ડન (Charles Gildon) નિર્દેશે છે કે જેમ શરીર માટે તેમ કવિતા માટે પણ એ બધી બાબતો પ્રભાવ પાડનારી પુરવાર થાય છે. પ્રજાના શરીર બંધારણની જેમ તેના ચિત્ત બંધારણ પર અને તેની આદતો પર કુદરતની અને વાતાવરણની અસર હોય છે. આ બંધારણોની ભિન્નતા અનુસાર દેશે દેશે અને સમયે સમયે બીજી લાગણીઓની જેમ સ્નેહની લાગણીનાં કારણ અને પરિણામ—સ્નેહની લાગણીના આવિર્ભાવનાં રૂપો જુદાં જુદાં માલૂમ પડશે.

દૂરના સમયના લેખકની કૃતિઓને વાંચતી વખતે આપણે તેના યુગમાં પ્રવર્તતી રૂઢિઓ અને રીતભાતોને લક્ષમાં લેવી જોઈએ એમ જણાવીને વૉર્ટન તેના 'Observations on the Faerie Rueen of Spenser' માં સલાહ આપે છે કે આપણે એ કૃતિઓને વાંચતી વખતે આપણી જાતને એ યુગના સંજોગોમાં એ યુગની પરિસ્થિતિઓમાં મૂકી જોઈએ. આપણે આપણા જમાનાની આંખે એ દૂરના સમયની કૃતિઓને જોવા જતાં ગફલત કરવાનો, ખોટી કે અધૂરી સમજે અન્યાય કરી બેસવાનો ભય રહે છે.

આપણા જમાનાએ કૃતિને આસ્વાદવા, મૂલવવા માટે જે ધોરણો આપ્યા છે તે ધોરણો કાલક્રમે વહેલા વિવિધ પ્રવાહોની નીપજરૂપે આપણને મળ્યા છે. ભૂતકાળના પૂર્વપરંપરાના કોઈ એક તબક્કામાં એ ધોરણોના અસ્તિત્વની અપેક્ષા રાખવી તે અશાસ્ત્રીય, અનૈતિહાસિક લેખાશે. દરેક જમાનાને એનુ પોતાનું સૌંદર્યશાસ્ત્ર હોય છે જે એને એની પૂર્વપરંપરામાંથી સ્વભાવિક ક્રમે ઉત્ક્રાન્ત થઈને

મળ્યું હોય છે. કોઇ એક યુગનો ઉત્તમ સર્જક એવા સ્વકાલીન યા નિજી સૌંદર્યશાસ્ત્રથી પ્રેરાઈને તેની કૃતિ માટેની રસલક્ષી સામગ્રીની પસંદગી ને ગોઠવણી કરતો હોય છે. જે અલંકારો, જે કથાઘાટો, જે દૃષ્ટાંતો, જે વર્ણનછટાઓ, જે ભાષાભંગિઓ આપણને ઉત્કટ રસાનુભવની ક્ષમતા વિનાનાં, ચમત્કૃતિહીન, નિષ્પ્રાણ અને વાસી લાગતાં હોય તે જ એ સર્જકને પોતાના યુગના સંદર્ભમાં, પોતાની પૂર્વપરંપરાના અનુસંધાનમાં ઉત્કૃષ્ટ રસસ્રોતરૂપ લાગ્યાં હોય. એના ભાવકો એની એ પસંદગી ને ગૂંથણી પર, એમાં નીખરેલાં એનાં કલાકૌશલ પર ભૂરિ ભૂરિ વારી ગયા હોય. આપણો સમય કે જે એને માટે દૂરના ભવિષ્યનો સમય છે તેનો ખ્યાલ કરીને એણે સર્જન કેમ ન કર્યું એમ પૂછવું કેવું વિચિત્ર લાગે! એક દેશનો કાયદો બીજા દેશના નાગરિકને લાગુ પાડવાનું વાહિયાત ગણાય તેમ એક યુગનાં ધારાધોરણો બીજા યુગને લાગુ પાડવાનું પણ અયુક્ત લેખાય. આથી વૉર્ટન તાકીદ કરે છે કે ભૂતકાળની કોઈ કલાકૃતિનો જો પરિચય મેળવવો હોય તો તે કૃતિના યુગની આબોહવામાં, તે યુગનાં સંજોગો–પરિસ્થિતિઓમાં પ્રવેશ કરવો જ રહ્યો.

પ્રેમાનંદી ઓખાહરણ કે નળાખ્યાન કોઈ આજે લખે ખરું? નીલકંઠી 'રાઈનો પર્વત' કોઈ આજે લખે ખરું? ભવાઈની અશ્લીલતાનો પ્રશ્ન આજના મુખ્ય પ્રશ્નોમાંનો એક નથી. એના સંદર્ભે, પ્રેક્ષકોને શિષ્ટ સામાજિક નાટક આપવાની નેમથી આજનું નાટક ઘણી જુદી ગતિવિધિ આચરી રહ્યું છે. સ્ત્રી પુરુષના સંબંધો આજે પણ નિરૂપાય છે પણ વિવિધ લગ્ન સંબંધોનું પ્રદર્શન ભરવું અને સાથે સુધારાવાદી સૂર સતત વાગતો રાખવો, રાજદરબારી પાત્રો–શામળશાહી પાત્રો દરબારી પ્રપંચકથાને રસનાં સ્રોત બનાવવાં તે કદાચ આજની સર્જકતાનો વિષય નથી. નાટકનો શેક્સપિયરશાઈ નમૂનો સામે રાખવો કે સંસ્કૃતનો નમૂનો સામે રાખવો કે બંનેના ઉપાદેય અંશોનું સમીચીન સહયોજન કરવું એ આજના નાટય વિધાનની મુંઝવણ નથી. ડગલે પગલે જેમાં ગદ્ય સાથે પદ્ય ગુંથાતું આવે એવું નાટક આજના પ્રેક્ષકવાચકને કેટલું હૃદ્ય લાગે? આથી પૂછવાનું મન થાય છે કે 'રાઇનો પર્વત' કોઈ આજે લખે ખરું? અશક્ય છતાં માનવા ખાતર માની લઈએ કે આજે લખે તો પણ સાહિત્યના મુખ્ય પ્રવાહમાં આધુનિકોનાં નવપ્રસ્થાનોની જે ઉલટથી નોંધ લેવાય છે ને જે સરાહના થાય છે આ ઊંડી નિસબતપૂર્વકની ઉલટતપાસ થાય છે તેવું કશું એ કૃતિઓ માટે બને ખરું? કદાચ કોઈ રડચાખડચા ખૂણે એમની સામાન્ય નોંધ લેવાય યા ન પણ લેવાય જો એ કૃતિઓ આજે લખાય અને આજે એમની અવજ્ઞા થાય યા એમને

વ્યાપક પ્રગાઢ આવકાર ન મળે એમ માનીએ તો પછી હજી આપણે એ કૃતિઓને વાંચતા, આસ્વાદતા, અભ્યાસતા, ચર્ચતા અટકતા કેમ નથી ?

લિયોનેલ ટ્રિલિંગ (Lionel Trilling) પાસે આવા પ્રશ્નનો જવાબ છે. તે કહે છે કે બીજા કોઈ સમયના માનવીઓની જેમ આપણે વિચારી શકીએ તેમ માનવું તે એક ભ્રમણા છે. છતાં ભૂતકાળના વિચારો, નિરૂપણો આપણે માટે કેવી રીતે પારદર્શક બની રહે છે ? ટ્રિલિંગ માને છે કે સમયના વહેવા સાથે ભૂતકાલીનતાનું તત્ત્વ એક વિશેષ રસતત્ત્વના રૂપે કૃતિમા અનુસ્યૂત થઈ જાય છે. કૃતિની ભૂતકાલીનતા કૃતિને એક વિશેષ અધિકૃતતા આપે છે; એ અધિકૃતતા કૃતિની સૌંદર્યશક્તિનો એકાત્મક અંશ બની રહે છે.

અહીં એક પ્રશ્ન પૂછી શકાય કે ભૂતકાળની કૃતિનો આધ્યબોધ શું એની ભૂતકાલીનતા પર આધાર રાખે છે ? શું કૃતિ ભૂતકાળની છે એટલા માટે જ આપણે તેનો પરિહાર ન કરતાં તેની આસ્વાદ્યતાને માન્ય ગણીએ છીએ ? ભૂતકાલીનતા એ શુ બીજા બધા વાંધા સામેની ભલામણ ચિઠ્ઠી કે પરવાનાપાત્ર બની જાય છે ? શાકુન્તલ આજે સદીઓ પછી પણ તેની ભૂતકાલીનતાને કારણે જ કંઈ આસ્વાદ્ય છે એમ નથી. આપણા ભામત'ને ઝંકારી મૂકતું એમાનું સદાબહાર નાટક ક્યારેય કાલગ્રસ્ત બને તેવું નથી; એ સદા પૂરી તાજગી સાથે આપણને પેશ આવે છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના પહેલા ભાગમાં વાચક આજે પણ ભરવહેણે તણાતો જતો હોય તો તે એમાંની પુર્વકાલીનતાને કારણે નહી પણ એમાંના ભરપૂર સુયોજિત કથાતત્ત્વને કારણે. જ્યારે બીજા સારા નમૂનાઓ ન હતા અને વાચક માટે પસંદગીનું વર્તુલ ઘણું જ સાંકડું અને રાંકડું હતું ત્યારે 'કરણ ઘેલો'એ થોડી હવા જમાવી હશે, પણ એમાંનું કથાતત્ત્વ, અર્વાચીન કલાદૃષ્ટિએ, રસાવહ માવજત પામ્યા વિનાનું રહી ગયું હોવાથી એ આજે બાજુ પર હડસેલાઈ ગઈ છે. એની ભૂતકાલીનતા એને વધારાની આસ્વાદ્યતા આપીને એનો ઉગારો કરી શકે તેમ નથી. 'રાઈનો પર્વત'ને પણ આજે યત્કિંચિત્ ટકાવનાર તે એની ભૂતકાલીનતા નથી; એમાંનું 'નાટક' જે હજુ એને આપણી નજરમાં કંઈક્ય ટકાવી રાખી શક્યું છે.

કૃતિને પામવા માટે તેના યુગ સાથે એકરૂપતા સાધવાની વાત એફ. ડબલ્યુ. બેઈટસન (F. W. Bateson) પણ સહેજ જુદી રીતે કરે છે. તે કહે કે સાહિત્યકૃતિની પ્રમાણિતતાને (Validityને) કોઈ એક ખાસ ઐતિહાસિક ભાવકસમુદાયની સમજ (*Underotanding*) દ્વારા મળેલી સંમતિ (*conformity*)ને આધારે

નક્કી કરવી જોઈએ. કોઈ એક યુગમાં એકથી વધારે ભાવકસમુદાયો વિદ્યમાન હોય છે. એ સમુદાયો વચ્ચેની ભિન્નતા વર્ગ, જાતીયતા, વ્યવસાય, મૈત્રીસંબંધો પર આધારિત હોય છે. સમુદાયે સમુદાયે પ્રતિભાવનું સ્વરૂપ જુદું હશે. એ બધા સમુદાયોમાંનો કોઈ એક જ સમુદાય સાચો હોઈ શકે, કોઈ એક જ સમુદાય તંદુરસ્ત રીતે વર્તતો હોઈ શકે. આજના ભાવકે એ યુગની કવિતાને પામવા માટે એ ભાવકસમુદાય સાથે, કવિના સમકાલીન એવા એ અસલ વાચકસમૂહ સાથે તદ્રુપતા સાધવી રહી; કેમકે એ ભાવક સમુદાયનો પ્રતિભાવ જ આદર્શ સ્વરૂપવાળો હોય છે. તેથી એ પ્રતિભાવ કવિતાના હાર્દ સુધી આપણને પહોંચાડે તેવો હોય છે.

આ દૃષ્ટિબિંદુ પણ સંખ્યાબંધ પ્રશ્નો ઊભા કરે તેવું છે. શું દરેક યુગને એનો આવો એક આગવો પ્રતિનિધિરૂપ સજ્જસંપન્ન, અધિકૃત ભાવકસમુદાય હોય છે ? શું આ ભાવકસમુદાય ઉત્તીર્ણ–અનુત્તીર્ણનાં પરિણામો જાહેર કરે છે ? આ ભાવકસમુદાયની આણ સર્જક પર અને એના સર્જન પર ચાલતી હોય છે ? શું એનાં રસરુચિને ધ્યાનમાં રાખીને સર્જક પોતાનાં સર્જનોનો ઘાટ ઉતારે છે ? સર્જક આ ભાવકસમુદાય કોણ છે ને ક્યાં છે તે બરાબર જાણી લઈ શકતો હોય છે ? સર્જક કોઈ એક સમુદાયને ધ્યાનમાં રાખીને લખે છે કે કેવળ પોતાના અભિવ્યક્તવ્યને યથાતથ વ્યક્ત કરે તેવી અભિવ્યક્તિ અન્યનિરપેક્ષપણે સાધતો હોય છે ? સર્જક કલમ ઉપાડે છે તે કોઈને કશું કહેવા માટે કે કશુંક છે તેને વ્યક્ત કરવા માટે ? કોઈ પણ કૃતિને એના સર્જકના સમકાલીનો જ બરાબર સમજી શકે અને અનુકાલીનો આપમેળે બરાબર સમજી ન શકે તેમ માનવું કેટલે અંશે વાજબી ? સર્જકના આદર્શ સમકાલીન ભાવક સમુદાયને શી રીતે ઓળખી કાઢવો અને શી રીતે તેની સાથે તદ્રૂપતા સાધવી ? અપૂર્વ ઉન્મેષોને સમકાલીનો ઓછા પ્રમાણમાં સમજે ને આવકારે અથવા મુદ્દલે ન સમજે અને અનુકાલીનો એમને બરાબર પ્રીછે તેવા કિસ્સા નથી બનતા ? કલાકૃતિના મર્મને પકડવા માટે કોઈ એક યુગના સહૃદય ભાવકે બીજા યુગના ભાવકને ખભે ચઢીને જોવું પડે તેમ માનવું વધારે પડતું છે.

પ્રોફેસર એ. ઓ. લવજોયને (A.O.Lovojoyને) સાહિત્યમાં બીજા પ્રકારે રસ હતો. તેમને મન સાહિત્ય એટલે બૌદ્ધિક ઈતિહાસનો દસ્તાવેજ. સર્જનાત્મક સાહિત્યમાં વિચાર જીવંત, ઇંદ્રિયસંબંદ્ય મૂર્તીકરણ પામીને આવે છે. લવજોયે ગંભીર ચિંતનાત્મક સાહિત્યમાંના વિચારોને દ્રવીભૂત કરેલા (diluted) તાત્ત્વિક વિચારો તરીકે ઓળખાવ્યા છે. એમને સાહિત્યમાં વિચારોની વાટચાલ જોવામાં,

વિચારોનો ઈતિહાસ જોવામા જેટનો રસ હતો તેટલો સાહિત્યને ના લેખે માણવા-નાણવાનો ન હતો

આપણે ત્યા શાસ્ત્રીય બિન ગત સ યાન્વેષી વિવેચનાની જિકર કરનાર પ્રો ડાક્રોરે તુલનાત્મક ઐતિહાસિક દૃષ્ટિ કેળવવાનો આગ્રહ સેવ્યો હતો પ્રાચીન કલાકૃતિઓની સમજાની તુલના માટે ઐતિહાસિક પદ્ધતિની આવશ્યકતા પર ભાર મૂકતા, તેમના 'સોરાબ અને રુસ્તમ વ્યાખ્યાન મા, મણે ભુ છે કે કોઈ પણ ક પના સર્જનમા ક પક પાત્રોના ચરિત્ર અને આચરણોની જે મ લના ગૂથે છે, ત તના સર્જનનુ હાર્દ વ્યક્ત કરે છે કલાકૃતિના દેશકાલપરિસ્થિતિ આદિ જેમ આપણને પરિચિત જગતથી ભિન્ન ને દૂર સુદૂર તેમ તેના મકલના સમ ની મુશ્કેલ થઈ પડે છે, અને સહાનુભૂતિ પ્રવૃત્ત કરવાન આપણી કને વધારે ઇતિહાસનાન માગી લે છે પ્રસ્તુત કૃતિ કઈ કલાજાતિની છે અને તેના પાછળ એ જાતિના પરંપરા કયા પ્રકારની હતી, ત પણ આપણે ધ્યાનમા રાખવુ ઘટે છે સૌ જાણીના વિષયવસ્તુને લગતી બે જુદાજુદા કવિની કૃતિઓ હોય, તો ત બે વચ્ચેનુ દેશકાલાદિ અ તર જેમ વધારે, તેમ ત બે વચ્ચે સામાન્ય કવિતાભોગીઓની માત્ર સપાટિયા તુલનાઓ નકામી નીવડે એની તુલનાઓ બેમાથી એકે કવિનુ હાર્દ પ ડી ન શકે

૫

એડમન્ડ વિ સને એલિયટના 'ઐતિહ સિક દૃષ્ટિ વા ગા વિચારને બિનઐતિહાસિક-*nonhistorical* માન્યો છે સર્વ દેશકાળના સમગ્ર સાહિ ત્યપુજને યુગવત્ અસ્તિત્વ ધરાવતા સાહિત્યપુજ તરીકે જોવાની એલિયટની ભલામણ છે જે પુરાણુ છે ત અને જે આજનુ છે ત બધુ જ આજે એકસાથે સહોપસ્થિત છે એ બધુ જ એકસરખી વર્તમાનતા ધરાવે છે સાહિ ત્યમા આજે એક નોંધપાત્ર નવી કૃતિ પ્રકાશિત થાય તો તે આજના ને ભૂતકાળના એમ તમામ સાહિત્યગ જ પર એકસરખી અસર પાડે છે એ અસરમા અન્ય કૃતિઓની મૂલ્યવત્તામા અને દરજ્જામા ફેર પડી જાય છે કૃતિઓના આતર સ બ ધોનો નકશો બદલાઈ જાય છે આ ઘટના કૃતિઓના સ્થળકાળથી નિરપેક્ષ રીતે બને છે કેવળ કલાતત્ત્વ જ એમા નિર્ણાયક ભાગ ભજવે છે

વિલ્સને બિનઐતિહાસિક વિવેચનના એક જૂના નમૂના તરીકે જ્યોર્જ સેઇન્ટ્સબરીના વિવેચનને નોંધ્યુ છે સેઇન્ટ્સબરીને જોરદાર સામાજિક પૂર્વગ્રહો અને રાજકીય દૃષ્ટિબિંદુઓ હતા પણ તેમને ત સાહિત્ય વિવેચનમા વચ્ચે

આવવા દેતા ન હતા. એનો રસરુચિમાં અપાર વૈવિધ્ય હતું. તેના જેવી વિવેક શક્તિ તેના જેટલા વાચનવાળા બીજા કોઈ વિવેચકમાં ભાગ્યે જ જોવા મળે. કોઈપણ શિક્ષણક્ષેત્રીય ઇતિહાસવિદ્‌ની જેમ તે પણ વિશાળ ફલકને આવરી લઈ શકયો છે; પણ તેનું કામ કાલાનુક્રમ ગોઠવનારના પ્રકારનું નથી; તેણે તો સાહિત્યનો અખૂટ આનંદ લૂંટયો છે. આ આનંદ લૂંટવા માટે તેને સાહિત્યની ઐતિહાસિક પશ્ચાદ્‌ભૂ જોવાની જરૂર પડી નથી.

વીકોએ 'La Scienza Nuova'માં ઇતિહાસની ફિલસૂફી આપી છે. સમગ્ર સામાજિક વિશ્વ એ માનવની કૃતિ છે એમ સૌથી પહેલાં ઘોષિત કરનાર વીકો હતો. વીકોએ જ સાહિત્યનું સામાજિક અર્થઘટન સૌથી પહેલીવાર પૂરું પાડયું. વીકોએ કહ્યું કે હોમરના ઇલિયડને, ઇલિયડના બલમૂર્તિ નાયક એકીલીસને બિરુદાવનાર ગ્રીસ એ યુવાન ગ્રીસ હતું; એ ગ્રીસ ગર્વ, ક્રોધ, વૈર, ક્રૂરતા, ખુન્નસના આવેગોથી સળગતું ગ્રીસ હતું. ઇલિયડનો રચનાર હોમર પૂર્વકાલીન યુવાન હોમર હતો: ગ્રીસના ઇશાની વિસ્તારનો વાસિંદો હતો. 'ઓડિસી'નો હોમર પેલા હોમરથી જુદો ઉત્તરકાલીન વૃદ્ધ હોમર હતો. અને એ ગ્રીસના અગ્નિવિસ્તારનો વાસિંદો હતો. એણે યુલસિસને આલેખ્યો ત્યારે ગ્રીસ વૈભવી હતું. દરિયાઇ પરીનાં ગીતોને સાંભળતું મોજીલું ગ્રીસ હતું, યુદ્ધોમાંથી પરવારેલું કરેલ શાંત ગ્રીસ હતું. વીકોએ આ પ્રમાણે સમજાવીને સાહિત્યનાં ઐતિહાસિક અને ભૌગોલિક મૂળિયાનો નિર્દેશ કર્યો છે. પ્રજાની ભાષા, રીતભાત, ટેવો, મિજાજ, આબોહવા અનુસાર તેની કવિતાનું રૂપ બદલાતું રહે છે એમ હર્ડરે તેના Ideas on philosophy of History માં નોંધ્યું છે. હેગલે પણ ઇતિહાસના તત્ત્વજ્ઞાન વિષેનાં તેના બર્લિન વ્યાખ્યાનોમાં કહ્યું હતું કે જે સમાજ જે સાહિત્યને સર્જે છે તે સાહિત્ય તે સમાજની અભિવ્યક્તિરૂપ હોય છે.

ઐતિહાસિક અભિગમ સાથે માકર્સવાદને પણ સંબંધ છે. માકર્સ અને એન્જીલ્સ જેટલા મનાય છે તેટલા ભૌતિકવાદી ખરેખર નથી એમ વિલ્સનનું કહેવું છે. તેમનો સિદ્ધાંત આર્થિક બુનિયાદ economic base સાથેના સાહિત્ય કૃતિઓના સંબંધ વિષેનો છે. તેમના મતે માનવ પ્રવૃત્તિઓનું ઉપલું માળખું (Super Structure) કળા, રાજકારણ, ધર્મ તત્વજ્ઞાન સાહિત્ય વગેરેથી રચાયેલું છે. આ ક્ષેત્રોમાં પડેલા માણસો વિવિધ સામાજિક જુથોમાં વહેંચાયેલા હોય છે. પરંતુ તેમનું વલણ આવાં જૂથો સાથેની તેમની એકરૂપતાને ખંખેરીને પોતપોતાના કાર્યક્ષેત્ર સાથે એકાત્મકતા સાધવા તરફનું રહેતું હોય છે. ઉપલા

માળખાની પ્રવૃત્તિઓ એકબીજાને અસર કરતી હોય છે અને તેનો પ્રભાવ આર્થિક બુનિયાદ ઉપર પડતો હોય છે વીકો કરતા તદ્દન જુદી રીતે વિચારતા માક્સે હતું કે હોમરની કવિતાને ઉત્પન્ન કરનારા સમાજ ઔદ્યોગિક વિકાસની બાબતમા પ્રાથમિક અવસ્થામા હતો તેથી તે એટલી સરસ કવિતા ઉત્પન્ન કરી શક્યો હતા

વિદ્યાપુરુષોએ રાજકારણમા ભાગ ભજવવો જોઈએ, રાજકીય કાર્યના મુકાબને સ્થાપત્ય કાર્ય ઊતરતી કોટિનુ છે એવુ વલણ મૂળે માર્ક્સવાદમા ન હતુ એ વલણ રશિયાનુ હતુ, માર્ક્સવાદ રશિયામા આવ્યો તે પહેલાનુ હતુ ઝારની કડક નીતિ વેળાના દેશના લેખકોને સૂચનની શક્તિનો વિકાસ કરવો પડ્યો હતો કાવ્યો, નાટકો, વાર્તાઓ સૂચક રીતે બોધ આપતી નીતિકથાઓ બની જતા કોઈ પણ સામાજિક વિવેચના છેવટે રાજકીય તારણો પર આવીને અટકે તેવી સ્થિતિ હતી રશિયાના વિવેચકો સાહિત્યના રાજકીય મથિતાર્થોને પર્યેષવાની નિસબત વધારે રાખતા ઝારના ગયા પછી પણ આ રીતરસમ ચાલુ રહી સરકારની માન્યતા માટે મથતા જૂથો પર જૂથો આવતા રહ્યા ટ્રોટ્સ્કી રશિયાનો એક જબરજસ્ત રાજકીય લેખક હતા, બુદ્ધિશાળી અને સમભાવશીલ હતા, પક્ષીય પ્રચારના સૂત્રોને અનુલક્ષીને કલાકૃતિ પોતાનુ કાર્ય કરી શકે નહી એમ તે માનતા હતા છતા તેણે તેના ‘Literature and revolution’ નામના પુસ્તકમા સરકારના ઉદ્દેશોની અને રશિયાના લેખકોના કાર્યની છણાવટ કરતા સરકાર સાથે સવાભિમાન હોવા-ન-હોવાની ભૂમિકા પર લેખકોની સ્તુતિનિંદા કરી છે જ્યા જ્યા સામ્યવાદ દાખલ થયો ત્યા ત્યા આ હરકત પેધી પડી

સાહિત્યકૃતિના પ્રભવસ્થાનોની તપાસ કરનાર ઐતિહાસિક અભિગમનો એક ફાંટો છે ફ્રોઈડ પ્રેરિત મનોવૈજ્ઞાનિક વિશ્લેષણનો એ ફાંટો માર્ક્સ જેટલો જૂનો છે ફ્રોઈડે પોતે લિયોનાર્ડો દ વિન્સીના કેસ હિસ્ટ્રી તૈયાર કર્યો હતા જહોન્સનનુ ‘Lives of the Poets’ પુસ્તક આ વર્ગના પુસ્તકોમા આવે ખાસ ખાતર કલાના આગ્રહી સેન્ટ બવનુ (Sainte Beuve નુ) નામ આ અભ્યાસપદ્ધતિમા આગળ પડતુ છે તે કહે છે, “હુ સાહિત્યને, સાહિત્યિક કૃતિને માનવના સમગ્ર વ્યક્તિત્વબંધારણથી નોખા પાડીને જોઈ શકતો નથી માનવને ધ્યાનમા લીધા વિના તેના કાર્યને કઈ રીતે ઓળખી, પારખી શકાય? જેવુ વૃક્ષ તેવુ ફળ” વિલ્સને વાન વાઈક બ્રુક્સના પુસ્તક ‘The Ordeal of Mark Twain’ને ફ્રોઈડિયન પરિપાટીના મનોવૈજ્ઞાનિક વિશ્લેષણનો ઉત્તમ નમૂનો ગણ્યુ છે ચરિત્રનાયકના આખા જીવનને આવરી લેતા, ચકાસણીક્ષમ હોય તેવા તમામ

દસ્તાવેજો અને હકીકતોને આધારે પ્રતિપદે પ્રમાણિત થતું જતું હોય તેવું એનું જીવનચરિત્ર લખવું તે એક વાત છે; બાળપણના એકલદોકલ પાતળા પુરાવાને આધારે ફ્રોઈડપ્રણીત ઢાંચામાં ઢાળીને વ્યક્તિના વ્યક્તિત્વનો એક નકશો ખડો કરી દેવો તે બીજી વાત છે. આવા વિશ્લેષણમાં 'કોનું શું ને કેમ'નો બધો દોર એક માત્ર મનોવૈજ્ઞાનિક વિશ્લેષણકારના હાથમાં જ રહે છે. આથી બ્રુકસે પોતે આ પદ્ધતિને પાછળથી નાકબૂલ રાખી હતી.

આમ છતાં એ સર્વવિદિત બાબત છે કે બાળપણમાં બની ગયેલા બનાવોની છાયા કે છાપ કાયમ માટે માણસના વ્યક્તિત્વ પર અંકિત થઈ જાય છે; માણસના મહત્ત્વના જીવનવળાંકોને નિયત કરવામાં ભાગ ભજવતાં વલણો, ગ્રન્થિઓ પાછળ પેલા બનાવો પડેલા હોય છે. અને એ માણસના જીવનમાં બનેલા બનાવોને તેના મનમાં જન્મેલાં વલણોની ભોંય તે તેનો સામાજિક સંદર્ભ હોય છે. આથી વ્યક્તિની કૃતિના હાર્દને સમજવા માટે વ્યક્તિમાં ને વ્યક્તિમાંથી સમાજમાં જવાનું વાજબી બને છે.

આપણે ત્યાં કલાપીનાં સંખ્યાબંધ કાવ્યોને તેમના જીવનની પશ્ચાદ્‌ભૂમિકામાં સમજાવવાના પ્રયત્નો થયા છે. નાનાલાલ છંદો છોડીને કેમ અપદ્યાગદ્ય તરફ વળ્યા તેનું કારણ વાંકમાં આવેલા બાળક નાનાલાલ તરફના વૃદ્ધ દલપતરામના ઉગ્ર ક્રોધના સંભવિત પ્રસંગમાં જોવાનો પ્રયત્ન બળવંતરાયે કર્યો છે. બળવંતરાયે કાન્તના સર્જનની અલ્પતાને તેમની વ્યગ્રતા અને તેમની નશાખોરીની આદત સાથે જોડચાનું સ્મરણ છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'નાં પાત્રો અને ઘટનાઓને ગો. મા. ત્રિ. ના અંગત જીવન જોડે સંબંધ હોવાનું કહેવાયું છે 'સોરઠ તારાં વહેતાં પાણી'નાં પાત્રો અને પ્રસંગો પાછળ મેઘાણીના અંગત બનાવો, સંબંધો જોવામાં આવ્યા છે. એ જે કહેવાયું તે હકીકતમાં ઘણે ભાગે સાચુંએ હોય. કાન્તનાં ખંડકાવ્યોમાં નિરૂપિત પાત્રો કાન્તના જ અંગત આંતરિક–સંઘર્ષને નિરૂપિત્ય કરે છે એમ કહેવાયું છે. પણ સવાલ આ છે કે કાન્તે આત્મલક્ષી ભાવોને શા માટે વસ્તુલક્ષી પાત્રપ્રસંગ કથન દ્વારા નિરૂપવાનું મુનાસીબ માન્યું ? શી રીતે ઊર્મિતત્ત્વ અને કથાતત્ત્વના સંયોજનની એમ સૂઝ પડી અને ફાવટ આવી ? શી રીતે એ તેમાં અનન્યપણે સફળ થયા ? કલાપીની કવિતાની સિદ્ધિમર્યાદાને એમના જીવનના પરિપ્રેક્ષમાં નહીં પણ એમની કવિતામાં વિનિયોજાયેલાં તત્ત્વોના સંદર્ભમાં જ ચકાસી શકાય. એકસરખા સંજોગોમાંથી પસાર થયેલી બે વ્યક્તિઓમાંની એક પોતાની સંવિત્‌ને ઉત્તમ સર્જનકર્મમાં શી રીતે સફળતાથી યોજી શકે છે અને બીજી વ્યક્તિને કેમ

એનું કશું કરવાનું સૂઝતું કે ફાવતું નથી? આમ સફળ સર્જકતાના રહસ્યોનો સંતોષકારક ખુલાસો કેવળ ઐતિહાસિક અભિગમ દ્વારા નહીં આપી શકાય.

ઐતિહાસિક અભિગમ એ બૃહદ સંદર્ભમાળખું–'ફ્રેમ ઑફ રેફરન્સ' રચી આપીને કૃતિને પામવા માટે આપણી જાણ–સમજને ઊંડી અને વિશાળ બનાવે. આપણા જમાનાનો સંદર્ભ અનાયાસે આપણી જાણમાં હોય છે એટલે એનું અનુસંધાન મેળવવાનો કોઈ પ્રશ્ન આપણે માટે ઊભો થતો નથી. જો સમકાલીન કૃતિને પામવા માટે સમકાલીન સંદર્ભનો ખ્યાલ ઉપયુક્ત અને સાભિપ્રાય નીવડતો હોય તો અન્ય સમયની કૃતિને પામવા માટે તે સમયના સંદર્ભને જાણવામાં કશું અજુગતું નથી. વસ્તુતઃ મૂળમાં જવાના આધુનિક વિજ્ઞાનના ધખારાના અનુકરણમાં ઐતિહાસિક અભિગમ પણ કૃતિના મૂળ સુધી પહોંચવા માટેની વિગતોના ખાખાખોળામાં પડ્યો તથી સાહિત્યને 'જ્ઞાન' નહીં પણ 'શક્તિ' માનનારો વિવેચકવર્ગ એની સામે પડ્યો. આખરે તો, કૃતિની રસાત્મકતાના સૌંદર્યમયતાના રહસ્યોને જે છતાં કરી આપે, કૃતિની આસપાસ ઘુમાવવાને બદલે કૃતિના હાર્દ સુધી જે લઈ જાય તે જ વિવેચન. આમને ઐતિહાસિક અભિગમ આમાં જે કંઈ ટેકો કરે, ફાળો આપે તેટલું તેનું સાર્થક્ય. બાકી કૃતિબાહ્ય સંબદ્ધ–અસંબદ્ધ વિગતોનો ખડકલો કૃતિના એકાદ પણ ફલાંશને પારખવામાં સીધી રીતે મદદ કરી શકતો ન હોય તો તે ફોગટના બોજારૂપ બની જાય. આ જ રીતે બંધારણવાદી અભિગમ, ભાષાવૈજ્ઞાનિક અભિગમની સામે પણ શંકાની નજરે જોવામાં ક્યાં નથી આવ્યું?

સંદર્ભ :

૧ 'The Historical Method A retrospect' ch 24 Literary Criticism by wimsatt and cleanth Brooks

૨ Introduction to the History of English Literature by Hippolyte-Adolphe Taine

3 The Historical Interpretation of Literature by Edmund wilson

૪ The Sense of the Past by Lionel Trilling

૫ વિવિધ વ્યાખ્યાનો, ગુચ્છ ત્રીજો—બ. ક. ઠાકોર

૧૬ એતદ્ ડિસેમ્બર ત્યાસી

નવલકથામાં વસ્તુસામગ્રીનો વિનિયોગ : પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ

કવિતા, નાટક, ટૂંકી વાર્તા વગેરે સાહિત્યસ્વરૂપો જે અર્થમાં કલાસ્વરૂપો છે તે અર્થમાં નવલકથા કલાસ્વરૂપ નથી. નવલકથાને સર્જનાત્મક સાહિત્યની કક્ષાએ મૂકવાના પ્રયત્નો અનેક સમર્થ નવલકથાકારોએ કર્યા છે, પણ નવલકથા હજુ સુધી શુદ્ધ સર્જનાત્મક સાહિત્યિક કક્ષ પ્રાપ્ત કરી શકી નથી. નવલકથા સાહિત્યિકતા અને અસાહિત્યિકતા, કવિતા અને ઈતિહાસ વચ્ચે ઝોલાં ખાતું સાહિત્યસ્વરૂપ છે. ઈ. એમ. ફોર્સ્ટર કહે છે, "All we can say of it is that it is bounded by two chains of mountains neither of which rises very abruptly–the opposing ranges of Poetry and of History–and bounded on the third side by a sea."

નવલકથાની વ્યાખ્યા બાંધવાના પ્રયત્નો આજસુધીમાં અનેક થયા છે; પણ મોટાભાગની વ્યાખ્યાઓ કામચલાઉ પ્રકારની છે. સાર્થ ગુજરાતી શબ્દકોશમાં 'નવલકથા' શબ્દનો અર્થ આપ્યો છે 'ગદ્ય'માં લખેલી 'કલ્પિત વાર્તા'. દેખીતી રીતે જ આ વ્યાખ્યા વધુ પડતી વ્યાપક છે. વેબસ્ટરની ન્યૂ વર્લ્ડ ડિક્ષનરીમાં 'Novel' શબ્દની વ્યાખ્યા નીચે મુજબ આપી છે : "A relatively long fictional Prose narrative with a more or less complex plot or pattern of events, about human beings, their feelings, thoughts, actions, etc." આ વ્યાખ્યામાં કૃતિની લંબાઈ, કથાત્મકતા, સંકુલતા વગેરેનો આગ્રહ તો બરાબર છે પણ કથાવસ્તુ, પાત્રો, માનવભાવો વગેરે વિશે જે કહ્યું છે તેને નવલકથાનું વ્યાવર્તક લક્ષણ ન કહી શકાય. ડૉ. જૉનસનને મતે નવલકથા એટલે 'a smooth tale, generally of love.' તો મેરી મેકાર્થીના મતે નવલકથા એટલે 'a prose book of a certain thickness that tells a story of real life.' મેરી મેકાર્થીએ અને ઘણા વિવેચકોએ નવલકથા ગદ્યમાં જ લખાય એમ માની લીધું છે. પરંતુ એરિક લિન્કલેટરની 'રોલ ઑફ ઑનર' અને ફિલિપ ટૉયન્બીની 'પેન્ટેલૂન' સળંગ પદ્યમાં લખાયેલી નવલકથાઓ છે.

આમ નવલકથાની અનેક વ્યાખ્યાઓ આપવામા આવી છે, પણ તેમાની એક પણ સ્વયપર્યાપ્ત નથી બધી વ્યાખ્યાઓ નવલકથાને પામવાના પ્રયત્ન જેવી બની રહી છે તેથી તો કેટલાક અભ્યાસીઓ 'The novel is a form of literature that can be more easily identified than defined' એમ કહીને સતોષ માને છે

નવલકથા અનેક અગોવાળી સાકાર, સજીવ સૃષ્ટિ છે નવલકથાકાર વિવિધ અગોનો સુભગ સમન્વય કરીને એક સુદર આકાર રચે છે હેનરી જેમ્સ કહે છે, "A noved is a living being, all one and continuous, like any other organisur, and in proportion as it lives will it be found, I think, that in each of the parts there is some thing of each of the other parts'

નવલકથાના ઘટકતત્ત્વોનો વિચાર કરતા સૌથી પહેલા તો કથવસ્તુ ધ્યાનમા આવશે નવલકથા ઘટનાઓ, બનાવો અને કાર્યો સાથે કામ પાર પાડે છે આ બધાનો કથાવસ્તુમા સમાવેશ થાય આ ઘટનાઓ વ્યક્તિઓના સદર્ભમા ઘટે છે સ્ત્રીઓ અને પુરુષો કાર્યનુ વહન કરે છે આ રીત નવલકથામા પાત્રો સર્જાય છે આ પાત્રોની વાતચીત દ્વારા ત્રીજા ઘટકતત્ત્વ–સવાદ–નો આવિર્ભાવ થાય છે આ તત્ત્વ પાત્રલેખન સાથે ઘનિષ્ટ રીત સકળાયેલુ છે ચોથુ નવલકથામા ઘટતા બનાવો કોઈ ચોક્કસ સ્થળ અને કાળમા બનતા હોય છે આ સ્થળ અને કાળ દ્વારા નવલકથાનુ વાતાવરણ સર્જાતુ હોય છે શૈલીના તત્ત્વને પાચમુ સ્થાન અપાય અહી આપણુ પૃથક્કરણ પૂરુ થતુ લાગશે પણ હજુ એક તત્ત્વ રહી જાય છે પ્રત્યેક નવલકથામા લેખકનુ જીવન પ્રત્યેનુ દૃષ્ટિબિંદુ, જીવનનુ અર્થઘટન કે જીવનનુ તત્ત્વજ્ઞાન પ્રાપ્ત થાય છે આ તત્ત્વને જીવનદર્શન તરીકે ઓળખી શકાય લગભગ બધી નવલકથાઓમા આ ઘટકતત્ત્વોની ઉપસ્થિતિ જોવા મળે છે આ તત્ત્વો નવલ કથામા પૃથક્ પૃથક્ ન રહેતા પરસ્પર અવિનાભાવ સબધથી જોડાય છે આ ભિન્ન ભિન્ન તત્ત્વોનુ સયોજન યાત્રિક નહી, સેન્દ્રિય હોય છે તેથી અભ્યાસની સુગમતા ખાતર આ ઘટકતત્ત્વોનો અલગ અલગ વિચાર કરતી વખતે એ ધ્યાનમા રાખવુ જોઈએ કે નવલકથામા બધા તત્ત્વો સયોજિત હોય છે અલબત્ત આ બધા તત્ત્વો દરેક નવલકથામા હોય જ અને પ્રત્યેક કૃતિમા તમનુ એકસરખુ મહત્ત્વ હોય એમ ન કહી શકાય દરેક નવલકથામા આ તત્ત્વો વત્તાઓછા પ્રમાણમા હોવાના

કોઈ કૃતિમાં આમાંનું એકાદ તત્ત્વ ગેરહાજર હોય એ પણ શક્ય છે. નવલકથાના નિર્માણમાં પ્રત્યેક તત્ત્વનો ફાળો હોય છે.

નવલકથામાં કથા તત્ત્વ (story element)નું મહત્ત્વ કેટલું છે એ વિશે અનેક વિવેચકોએ ભિન્ન ભિન્ન દષ્ટિબિંદુથી વિચાર કર્યો છે. ઈ. એમ. ફોર્સ્ટરે લખ્યું છે, "The basis of a novel is a story, and a story is narrative of events arranged in time sequence." ('Aspects of the Novel') ડૉ. શિશિર ચટ્ટોપાધ્યાય ફોર્સ્ટરના આ વિધાનનું સમર્થન કરતાં લખે છે, "The novel then does tell a story. The novel tells the story of things and man, real and lifelike, and the story reflects our own conception of life and throws a new illumination of life itself." ('The Technigue of the Modern English Novel', P. 18) કથાતત્ત્વ કે વાર્તા નવલકથાના સંવિધાનમાં અસ્થિપિંજરનું કામ કરે છે. છતાં ઈતિવૃત્તના નિર્વહણ માત્રથી નવલકથા સર્જાઈ જાય છે એમ ન કહી શકાય. તેથી તો ડૉ. ચટ્ટોપાધ્યાય આગળ ઉમેરે છે કે, "The novel is something greater than the story, but still, it is the story whicn like the skeleton holds the living tissues of the novel together and imparts to it the semblance of the complete living thing."

આપણે ઉપર જોઈ ગયા તેમ નવલકથાનું પ્રથમ મહત્ત્વનું ઘટકતત્ત્વ એનું વસ્તુ છે. જૂની નવલકથાઓથી માંડી અદ્યતન નવલકથાઓ સુધી આવતાં વસ્તુ વૈવિધ્યનું એક અનોખું વિશ્વ દષ્ટિગોચર થશે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'થી માંડી 'ક્રિમ્બલ રેવન્સવૂડ' સુધીના વ્યાપમાં જીવનદર્શનના ઉચ્ચ શિખરથી માંડી સ્થૂળ, નિર્બળ ભાવો સુધી અનેકવિધ વિષયો ગુજરાતી નવલકથાનું વસ્તુ બન્યા છે. કસ્લરે કહ્યું છે તેમ "દુનિયાભરના કલ્પનોત્થ સાહિત્યમાં કથાવસ્તુઓ તો બહુ પરિમિત હોય છે. વસ્તુઓના જૂજવા ઘાટમાં જ, એના સ્થળકાળ અને રંગરોગાનમાં, અપરંપાર વૈવિધ્ય હોય છે."

નવલકથામાં રહેલું વાર્તાતત્ત્વ આપણામાં રહેલી કુતૂહલવૃત્તિને સંતોષવાનો પ્રયત્ન કરે છે. અહીં પ્રશ્ન થશે કે વાર્તા એટલે શું? વાર્તા એટલે ઘટનાઓનું તેના ઉચિત સમયાનુક્રમને અનુસરીને થતું કથન. લેખક સમયાનુક્રમની સદંતર ઉપેક્ષા ન કરી શકે. વાર્તાતત્ત્વ મનુષ્યના જીવન સાથે આદિમ કાળથી જોડાયેલું છે.

અને તેથી તે આપણી અંદર રહેલ આદિમતત્ત્વને સ્પર્શી જાય છે

નવલકથામાં બનતી ઘટનાઓમાં લેખક માત્ર સમયાનુક્રમ સાચવે એટલું પૂરતું ન સમયાનુક્રમે આલેખેલી ઘટનાઓ વચ્ચે તેણે કાર્યકારણ ભાવનો સંબંધ સ્થાપવો પડે છે વાર્તામાં જ્યારે કાર્યકારણભાવનો સંબંધ ઉમેરાય ત્યારે તે માત્ર કથા ન રહેતાં કથાવસ્તુ (Plot) બને છે વાર્તામાં આપણો પ્રશ્ન હોય છે 'પછી શું થયું ?', જ્યારે કથાવસ્તુમાં આપણે પૂછીએ છીએ · 'આમ શા માટે થયું ? વાર્તા અને કથાવસ્તુ વચ્ચેનો મૂળભૂત તફાવત અહીં રહેલો છે આ તફાવત સમજાવ્યા પછી ફોર્સ્ટર 'Aspect of the Novel માં તેને સ્પષ્ટ કરવા એક દૃષ્ટાંત આપે છે 'રાજા મરી ગયો અને પછી રાણી મરી ગઈ'— આ વાર્તા છે રાજા મરી ગયો અને પછી તેના આઘાતથી રાણી મરી ગઈ'— આ કથાવસ્તુ છે

નવલકથાકાર પોતાના વસ્તુની પસંદગી માટે પોતાના વાચન, અવલોકન, સાંભળેલી હકીકતો વગેરે ઉપર આધાર રાખે છે અલબત્ત એ બધાની પાછળ સર્જકનું કલ્પનાનું પ્રધાન બળ તો હોય જ છે નવલકથાકારો જીવનના જુદા જુદા વર્ગોનું, જીવનની જુદી જુદી બાજુઓનું નિરૂપણ કરે છે નવલકથાઓમાં માનવઊર્મિઓ, અભીપ્સાઓ, નિર્બળતા, ધર્ષણો ઈત્યાદિ રજૂ થાય છે આ બધું ઉપરછલ્લા નહિ પણ રહસ્યમય અને જીવન સાથે વણાઈને આવે છે નવલકથાનું ક્ષેત્ર સમગ્ર માનવ અનુભવને તથા માનવ ભાવિને આવરી લે છે સમાજ જીવનને ઘડનારા જુદા જુદા બળોનો ઈતિહાસ પણ નવલકથામાં સમાય છે ક્રિસ્ટોફર ઈશરવૂડ લખે છે, "હું ઉઘાડા ઢાંકણાવાળો કેમેરો છું નિષ્ક્રિય, વિચાર્યા વિના જે માર્ગી સામે આવે છે તેની નોંધ લઉં છું સામી બારીએ બેસીને દાઢી કરતા પુરુષને ને ત્યાં ખુણામાં કપડાં ધોતી સ્ત્રીને પણ નોંધી લઉં છું કોઈક દિવસ એ બધાને વિકસાવી કાળજીપૂર્વક રજુ કરવા પડશે એ ધારણાએ"

ઓગણીસમી સદીના ચાર મહાન નવલકથાકારો છે ડિકન્સ, થેકરે, જ્યોર્જ એલિયટ અને નેથેનિએલ હોથોર્ન આ નવલકથાકારોએ તેમની નવલકથાઓની વસ્તુ સામગ્રી જીવનના ભિન્ન ભિન્ન પાસા અને વિવિધ પ્રકારના બનાવોમાંથી મેળવી છે આપણે David Copperfield થી Vanity Fair અને Adam Bede થી The Scarlet Letter' તરફ દૃષ્ટિપાત કરીએ છીએ ત્યારે આપણને લાગે છે કે આપણે માત્ર એક પ્રકારના કથાવસ્તુમાંથી બીજા પ્રકારના કથાવસ્તુમાં પ્રવેશતા નથી પણ એક પ્રકારના વિશ્વમાંથી બીજા પ્રકારના વિશ્વમાં પ્રવેશીએ છીએ

વસ્તુ અને રીતિની અનેક પ્રકારની ભિન્નતાઓ છતાં આ ચાર નવલકથાકારો એક બાબતમાં સમાન છે. આ નવલકથાકારોનાં વિષયવસ્તુઓ (Themes) સક્ષમ છે. અને ગહન માનવીય અર્થ ધરાવે છે; કારણ કે તેમનો સંબંધ અસ્તિત્વની સપાટી પર વિહરતી ક્ષુદ્રતાઓ સાથે નથી પણ જીવનના પ્રાણભૂત વણાટ સાથે સંલગ્ન આવેગો, સંઘર્ષો અને પ્રશ્નો સાથે છે. મહાન નવલકથાની એ પૂર્વશરત છે કે તે માનવ અસ્તિત્વના ઊંડાણોને સ્પર્શે અને તેની અપીલ સર્વજનીન હોય. સાહિત્યમાં સંગીન વસ્તુસામગ્રી પર મેથ્યુ આર્નોલ્ડે મૂકેલો ભાર અહીં યાદ આવશે. ડબલ્યુ. એચ. હુડસન નોંધે છે, તેમ "The basis of true greatness in a novel is to be sought in the greatness, or substantial value, of its raw materials." ('An Introduction to the study of literature,' P. 133) અહીં એ વાતની સ્પષ્ટતા કરી લેવી જોઈએ કે માત્ર વસ્તુ-સામગ્રીની મહાનતા નવલકથાની મહાનતાની એકમેવ જનક નથી. નવલકથાની મહાનતા સિદ્ધ કરવા માટે અન્ય વાનાંની આવશ્યકતા પણ છે જ.

વસ્તુસામગ્રીના સંદર્ભમાં હવે તેની પ્રમાણભૂતતા અને પ્રતીતિકરતાનો મુદ્દો વિચારીએ. નવલકથા કલ્પિત વાર્તા છે તેથી તેને હકીકત સાથે ન્હાવા નિચોવાનો સંબંધ નથી એમ માનવું ભૂલભરેલું છે. પ્રમાણભૂતતાનો અભાવ ધરાવતી કોઈ પણ નવલકથાને ઉત્તમ કે મહાન નવલકથા ન કહી શકાય. નવલકથાકાર જીવનના કોઇપણ પહેલુઓ વિશે લખવાનું પસંદ કરે, તેણે અધિકારપૂર્વક અખિલાઈથી લખવું જોઈએ. આ પ્રકારનો અધિકાર વસ્તુ સામગ્રી સાથેના ઘનિષ્ટ પરિચયથી પ્રાપ્ત થતો હોય છે. જેનો પ્રત્યક્ષ પરિચય ન હોય તેના વિશે લખવાનું નવલકથાકારે ટાળવું જોઈએ. નગરજીવનના પરિવેશમાં જ ઉછરેલો નવલકથાકાર જ્યારે ગ્રામ-જીવનનું આલેખન તેની કૃતિઓમાં કરે છે ત્યારે કેવું હાસ્યાસ્પદ પરિણામ આવે છે એનો આપણને ખ્યાલ છે.

આ મુદ્દા સાથે સંકળાયેલો મુદ્દો છે નવલકથામાં વાસ્તવનો. આ મુદ્દાને બે બાજુથી જોઈ શકાય. વસ્તુજગત નવલકથાનું ઉપાદાન બને છે તેમ પ્રેરક પણ બને છે. નવલકથાકારનો વસ્તુજગતનો જેવો અનુભવ, તે તરફ જોવાનો જેવો અભિગમ એવો અનુભવસ્પંદ એના ચિત્તમાં જન્મે અને તેને વ્યક્ત કરવા તે વસ્તુજગતને ઉપાદાન તરીકે લે. એટલે નવલકથાનું ઉપાદાન આપણી આજુબાજુની વાસ્તવિકતા છે. એ વાસ્તવિકતા તરફ જોવાની નવલકથાકારની દૃષ્ટિ વ્યક્તિલક્ષી છે. અમેરિકી નવલકથાકાર હેનરી જેમ્સ 'The Portrait of lady'ની પ્રસ્તાવનામાં લખે છે, "The

house of fiction has in short not one window but a million અહી બાહ્ય વાસ્તવિકતા તરફ જોવાના સર્જકના વ્યક્તિનિષ્ઠ અભિગમની વાત છે

સામાન્ય રીતે નવલકથામા વસ્તુજગત યથાતથરૂપે આલેખાતુ નથી વસ્તુ જગતની કોઇ ઘટનાને આલેખતી વખત સર્જક પોતાને અનુરૂપ કાટછાટ કરે છે વિગતાની પસદગી અને કાટછાટમા નવલકથાકારનુ વસ્તુજગત તરફ જોવાન દૃષ્ટિબિંદુ પ્રગટ થાય છે આ દૃષ્ટિબિંદુ સર્જક પ્રતિભાનુ જ એક રૂપ છે નવલ કથામા એનુ પ્રાગટય આવશ્યક છે ઇશ્વર પેટલીકર 'યુગના એંધાણ' નિરૂપતી વખત પોતાના સામાજિક કાર્યકરના સ્વાગ હટાવી પાત્રોના જીવનને સર્જનાત્મક શક્તિથી જીવત બનાવવાને બદલે બિનજરૂરી વીગતપ્રચુરતાથી પાત્રોના હેતુઓ અને જીવનકાર્યોને સમજાવવા બેસે ત્યારે તેઓ છાપાળવી વાસ્તવિકતાની ખાસ આગળ નથી વધતા નદપરા ગામના લોકો પર ગુજારાવામા આવેલા અત્યાચારની વાત આપણે છાપામા વાચી હોય છતા જયતિ દલાલ 'પાદરના તીરથ'મા માનવ હૃદયને સમજવાની પોતાની આગવી કોઠાસૂઝથી અને સર્જક તાટસ્થ્યથી એનુ વર્ણન કરે છે ત્યારે એ સૃષ્ટિનુ આપણે કઇક જુદુ જ દર્શન કરી શકીએ છીએ કાનુ અને રાજુ આપણને સાવ અપરિચિત તેા નહોતા જ, છતા પન્નાલાલ પટેલે એમના જીવનનેા સવેદનસદર્ભ 'માનવીની ભવાઈ'મા જે રીતે ઉપસાવી આપ્યા છે એ રીતે તા આપણે એમને ઓળખતા નહોતા જ, વાસ્તવિકતાને તાગવાનુ કામ તા કદાચ કોઇ યુગસમીક્ષક કે સમાજશાસ્ત્રીનુ હશે વાસ્તવિકતાની કોઇ એક બાજુને પણ નવલકથાકાર પોતાના વિશિષ્ટ દૃષ્ટિકોણથી જોઈ શકે અને વાચકોને એનેા સાક્ષાત્કાર કરાવી શકે તા પણ તેને માટે તે એક સિદ્ધિ સમાન છે અહી એ નેાંધવુ જરૂરી છે કે આજના યુગનેા બૌદ્ધિક માનવ જે આતરવિચ્છિન્નતા, મુઝવણ, જીવનની નવી અભિજ્ઞતા અનુભવી રહ્યો છે એને જ સમગ્ર માનવજીવ નનુ એક માત્ર વાસ્તવ માનવુ ભૂલભરેલ છે વાસ્તવના સીમાડા ઘણા વિશાળ છે

માનવ વ્યક્તિત્વના વાસ્તવના અનેક સ્તરેા છે— Physical Psyehical ideological ઇ માનવવ્યક્તિત્વને એના સર્વ સદર્ભમા પ્રસ્તુત કરવુ ઉત્તમ હેાવા છતા દુષ્કર છે તેથી નવલકથાકાર મેાટાભાગે માનવવ્યક્તિત્વના એકાદ સદર્ભને ઉઠાવ આપવાનેા પ્રયત્ન કરે છે વીસમી સદીના નવલકથાકારેા પર ફ્રોઈડ નેા પ્રભાવ પડયા છે અને પરિણામે તેમનુ લક્ષ બાહ્ય વાસ્તવ પરથી ખસી ચૈત સિક વાસ્તવ તરફ વળ્યુ છે ચૈતસિક વાસ્તવના આલેખન કરવાના પુરુષાર્થમાથી જ જેમ્સ જોય્યસ, વર્જિનિયા વુલ્ફ, માર્સેલ પ્રુસ્ત અને ડોરોથી રિચાર્ડસન જેવા

સર્જકોની નવલકથાઓ સર્જાઈ છે. અલબત્ત ૧૯મી સદીના મહાન રશિયન નવલકથાકાર દોસ્તોયવ્સ્કીની નવલકથાઓમાં પાત્રના અચેતન માનસના આલેખનનો પ્રયત્ન જોવા મળે છે. વીસમી સદીની 'Mrs. Dalloway,' 'Ulysses,' 'Remembrance of the Things Past' જેવી નવલકથાઓમાં બાહ્ય વાસ્તવથી ભિન્ન એવા ચૈતસિક વાસ્તવને આલેખવાનો સમર્થ પ્રયાસ થયો છે.

નવલકથાના ઉપાદાનના સંદર્ભમાં ઘટના, ઘટનાબાહુલ્ય અને ઘટનાહ્રાસનો મુદ્દો પણ વિચારી લઈએ. નવલકથાની વિશિષ્ટ ભાવપરિસ્થિતિની નિષ્પત્તિ ઘટના સિવાય શક્ય નથી,તેથી નવલકથાના સર્જન માટે ઘટનાઓની આવશ્યકતા મૂળભૂત છે.પરંતુ ઘટના સાધન છે,સાધ્ય નથી.એટલે એની ઉપયોગિતા મહત્તમ હોવા છતાં એનું મૂલ્ય મહત્તમ નથી. ઘટના પોતે સ્થૂલ છે. પણ આપણને કોઈ અગોચર પ્રદેશમાં પહોંચાડવા એ ઉદ્દીપકનું કાર્ય કરે છે. મેંગેનીઝ ડાયોક્સાઈડની ઉપસ્થિતિમાં પોટેશ્યમ ક્લોરેટનું ઓક્સીજનમાં રૂપાંતર થઈ શકે છે. પોટેશ્યમ ક્લોરેટનું ઓક્સીજનમાં રૂપાંતર કરી આપ્યા પછી મેંગેનીઝ ડાયોક્સાઈડ તો ત્યાંનો ત્યાં જેવી ને તેવી સ્થિતિમાં ઘનરૂપે પડી રહે છે. નવલકથામાં ઘટનાનું પણ એવું જ છે. એ ભાવપરિસ્થિતિનું નિર્માણ કરી આપે છે. અને એ દ્વારા ભાવકનું ચિત્ત ઊર્ધ્વ સ્થિતિ પામીને કોઈ અગોચર પ્રદેશમાં પહોંચી જાય છે. ભાવક ઘટનાના માર્ગ ઉપર ચડીને સાહિત્યપદાર્થ સુધી પહોંચે છે, ઘટનાના અસ્તિત્વ વિના સાહિત્યપદાર્થ સુધી પહોંચી શકાય નહીં. જે ઘટના મનુષ્યના મનોગતને સ્પર્શતી નથી એ નવલકથાને ઉપકારક બની શકતી નથી. નવલકથામાં સાહિત્યપદાર્થનું ઉત્તમ વાહન તે જ ઘટના બની શકે જે દીર્ઘકાળ પર્યંત મનુષ્યની ચેતનામાં ઉભરો લાવવાની શક્તિ ધરાવતી હોય. હેમિંગ્વેની 'The old man and the sea' ની કેન્દ્રીય ઘટના કે રાધેશ્યામ-શર્મા કૃત 'ફેરો'ની ઘટનાનો ઉદાહરણ તરીકે વિચાર કરી શકાય. પિનાકીન દવે કૃત 'મોહનિશા'ની મુખ્ય ઘટના પણ આ પ્રકારની છે. માણસે પોતે પોતાની મર્યાદાઓમાંથી ઊભી કરેલી ઘટનાઓમાંથી જ જગતની મહાન નવલકથાઓ નિર્માઈ છે.

નવલકથાલેખનમાં ઘટનાઓ જેટલી લોભામણી છે એટલી જ છેતરનારી પણ છે. ગુજરાતી નવલકથાકાર વાર્તાને ચાલતી રાખવા તરફ જેટલું લક્ષ આપે છે તેટલું આકૃતિ નિર્માણને આપતા નથી. આને કારણે જીવનવિચાર અને ઘટનાબાહુલ્ય–એ બે તત્ત્વો નવલકથાના સ્વરૂપવિધાનની આડે આવતાં જણાય છે. સુકથાની મદિરામાં ગોવર્ધનરામ કે દર્શક જેવા નવલકથાકાર ઉપદેશ ઘોળીને પાતા હોય તો તેનો વાંધો ન હોવો જોઈએ, જો એ બહાને આપણને 'સુકથા' મળતી હોય તો.

પરંતુ જીવનવિચારને માટે નવલકથાના આન્તરિક આકારનો જ નહિ, પણ એના વાર્તારૂપનો પણ ભોગ આપવામાં આવે-જેવું સ્નેહરશ્મિ, પેટલીકર, ર. વ. દેસાઈ વગેરેની કેટલીક નવલકથાઓના બન્યું છે,–તો તે નવલકથાના સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ ચિંતાજનક ગણાય. ઘટનાબાહુલ્યથી સ્વરૂપવિધાનની ખોટ ઢાંકી દેનાર ગુજરાતી નવલકથાકારો છે મુનશી, મડિયા, મેઘાણી તથા ચંદ્રકાન્ત બક્ષી. આ નવલકથાકારો પાસે રૂપવિધાનની સૂઝનો અભાવ છે જે તેમને ઘટનાબાહુલ્ય તરફ દોરી જાય છે. આ સર્જકોની અને બીજા અસંખ્યાબંધ નવલકથાકારોની નવલકથાઓ વધારે પડતી કથાશ્રિત હોવાને કારણે આ સાહિત્યસ્વરૂપની નવી નવી શક્યતાઓ પ્રગટ કરવાના સાહસની આબોહવા તૈયાર થઈ શકી નથી. ઘટના નવલકથાના સ્થાપત્યને ખડું કરવા માટેની પાલખ છે. સુરેશ જોષી કહે છે તેમ "કથાના સંદર્ભ એવી રીતે રચાયા હોવા જોઈએ કે નવલકથાની અંદરની સૃષ્ટિને એ પરિચિત નકશો કરે, પણ એક કેન્દ્રમાંથી વિસ્તરતા જતા પરિઘવાળાં અનેક વર્તુળો એ રચી આપી શકે. કથા રચાય છે પાત્રોના કાર્ય દ્વારા. આ કાર્ય પાત્રોના માનસલક્ષણને પ્રકટ કરે છે. આ માનસલક્ષણોથી મનુષ્યસ્વભાવની સંકુલ અગાધતાની આપણને ઝાંખી થાય છે." ('કિંચિત્' પૃ. ૧૩૧)

નવલકથાની વસ્તુસામગ્રી એવી છે કે તેનાં અર્થો વ્યવહાર જગતથી બહુ ઊંચે જઈ શકતા નથી. અલિઝાબેથ ડ્રયુ કહે છે તેમ "life, of course is the basic raw material of all art but no artist is so close to his raw material as the novelist." આને કારણે આપણે ઉપર જોયું તેમ કેટલીક ઘટનાઓ કલાનો સંસ્પર્શ પામ્યા વિના નવલકથાના ગોઠવાઈ જવાનું ભયસ્થાન રહેતું હોય છે. ઘટનાઓના બાહુલ્ય દ્વારા વાચકને રસપ્રવાહમાં તાણી જવાની ઈચ્છા, કોઈ વ્યક્તિ કે સંસ્થા પર કટાક્ષ કરવાની બાલીશ મનોવૃત્તિ જેવા સાહિત્યેતર પ્રલોભનો નવલકથાના સ્વરૂપને હાનિકારક છે. આવાં પ્રલોભનો કલાની રૂપાંતરની પ્રક્રિયાને પૂર્ણપણે વ્યાપારવતી થવા દેતા નથી. ફિલ્ડિંગ જેને 'cookery of the author' કહીને ઓળખાવે છે તેમાં ગળાઈને-ચગાઈને વસ્તુસામગ્રીનું નવવિધાન થવું જોઈએ. નવલકથાકારનું વ્યક્તિત્વ, એના ગમા-અણગમા પણ એ સામગ્રીના એક ભાગરૂપ લેખાવા જોઈએ. નવલકથા કવિતા કરતાં વધારે impersonal art છે. નવલકથાના વિશિષ્ટ 'cosmos'માં પ્રત્યેક વસ્તુને નવું મૂલ્ય પ્રાપ્ત થવું જોઈએ. પ્રત્યેક ઘટનાએ નવલકથામાં તદાકારતા પ્રાપ્ત કરવી જોઈએ. એમ થાય તો જ નવલકથા કલાકૃતિનું organic structure પ્રાપ્ત કરી શકે.

જીવનના અનુભવો, ઘટનાઓ તો નવલકથાની કાચી સામગ્રી છે. એમાંથી સાહિત્યકૃતિ નિપજાવવી હોય તો એના પર સંવિધાનનો સંસ્કાર કરવો પડે. અનુભવોનું જે મૂલ્ય કે રહસ્ય પ્રકટ થાય છે તે સર્જકે એના પર કરેલા સંવિધાનના સંસ્કારને કારણે. જેમ્સ જોય્યસે 'યુલિસિસ'માં જે કહ્યું છે તે તેમણે જે રીતે કહ્યું છે તે રીતે ન કહ્યું હોત તો ન કહેવાયું હોત. સુરેશ જોષીની 'મરણોત્તર' કે રાધેશ્યામની 'ફેરો' વિશે પણ આ કહી શકાય. સંવિધાનની અનેકવિધ શક્યતાઓ હોય છે અને આજ કારણે નવું સંવિધાન નવા રહસ્યને પ્રગટ કરતું રહે છે. નવલકથામાં સ્થૂળ અને સૂક્ષ્મ બંને ભૂમિકાઓ એક સાથે રચાતી આવે એવું સંવિધાન થવું જોઈએ.

નવલકથા એના સર્જકનું કલ્પનોત્થ વાસ્તવ છે. આ સૃષ્ટિના સર્જનમાં વસ્તુસામગ્રીનું ગ્રથન કેવી કાળજીની અપેક્ષા રાખે છે તેનો વિચાર કરતાં હડસન લખે છે કે વસ્તુના પોતમાં વખલ્લા (geps) પડેલા ન હોવા જોઈએ. એનો વણાટ ફિસ્સો ન લાગવો જોઈએ. વળી એમાં વિસંગતતાનો સદંતર અભાવ હોવો જોઈએ. એના અંશે-અંશના અનુબંધમાં પ્રમાણ અને સમતુલા જળવાયાં હોવાં જોઈએ. એમાંના પ્રસંગો નૈસર્ગિક રીતે, સર્જકે એકઠી કરેલી જીવનની અનુભવની કાચી સામગ્રીમાંથી, આકાર લેતા દેખાય એની પ્રતીતિ થવી જોઈએ. એક પ્રસંગ અને બીજા પ્રસંગ વચ્ચેનો સંબંધ પણ બધી રીતે સહજ છે એવો અનુભવ થવો જોઈએ. તદ્દન ક્ષુલ્લક લાગતા વસ્તુઅંશોને પણ લેખકનો સર્જક સ્પર્શ રહસ્યવાદી બનાવી દેતો અનુભવાવો જોઇએ. કથાવસ્તુમાં અંગભૂત બનેલા બધા જ બનાવોની શૃંખલા, ક્રમબદ્ધતા અને સહજ સ્ફૂર્તતાની પ્રતિતી કરાવતી હોવી જોઈએ. અને વસ્તુમાં આવતી પરાકાષ્ઠા–એનો સંકેત અગાઉથી મળ્યો હોય કે વાચકને એકાએક એનો અનુભવ થયો હોય–ઘટનાઓના માળખામાંથી તર્કબદ્ધ રીતે નીપજી આવી હોવાનું લાગવું જોઈએ.

વસ્તુ વિધાન (Plot-structure)ની ચર્ચા દરમ્યાન હડસન બે પ્રકારનાં વસ્તુની સમજ આપે છે. એક શિથિલ વસ્તુવિધાન અને બીજુ સુગ્રથિત વસ્તુ વિધાન પહેલામાં કથાનું કલેવર અનેક વિચ્છિન્ન પ્રસંગો ઉપર નિર્ભર હોય છે અને ઉપયોગમાં લેવાયેલ એ પ્રસંગોની આનુપૂર્વી પ્રતીતિકર અને સુશ્લિષ્ટ હોતી નથી. આ પ્રકારનું વસ્તુ નવલકથાના કેન્દ્રવર્તી પાત્ર ઉપર આશ્રિત હોય છે અને એ પાત્રની કામગીરી અથવા પ્રસંગો સાથેનો એનો પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ સંબંધ જ પ્રસંગોના સૂત્રનું ધારણ હોય છે આવી નવલકથાઓમાં વસ્તુગત સંવિધાન કે

પ્રસંગોના સુશ્લિષ્ટ પ્રપંચમાંથી સાહજિક રીતે ઊપસી આવતી પરાકાષ્ઠાનો અભાવ હોય છે એમાં હડસન કહે છે તેમ એક શિથિલબંધ પ્રસંગમાળા હોવાને લીધે Comprehensive general design હોતી નથી અંગ્રેજી નવલકથા સાહિત્યમાં 'રોબિન્સન ક્રુઝો' કે 'વેનીટી ફેર', 'નિકોલસ નિકોલ્બી' કે 'પિકવિક પેપર્સ' જેવી નવલકથાઓ આવી પાંખી અને વિશ્લિષ્ટ કહી શકાય તેવા વસ્તુવાળી નવલકથાઓ છે આ નવલકથાઓથી તદ્દન જુદી જ તરેહની સુશ્લિષ્ટ વસ્તુવાળી નવલકથાઓમાં આવયવિક એકતા (organic unity) અશિથિલ રાખવા માટેનો સર્જકનો સજાગ પ્રયત્ન હોય છે, તથી એમાં સંવિધાનની કરોડરજ્જુ (Structural backbone) દૃઢ હોવાનો અનુભવ થાય છે હડસન લખે છે, ' Here the separate incidents are no longer treated episodically, they are dovetaited together as integral componeuts of a definite plot pattern " (An Intro to the study of life 140)

આ સંદર્ભમાં બીજી એક વાત પણ લક્ષમાં રાખવાની છે કે નાટકની માફક નવલકથામાં પણ વસ્તુસંવિધાનની અન્વિતિ (unity of plot stractare) એ મહત્ત્વનો કલાઅંશ છે નવલકથા એક કથાશ્રિત કે અનેક કથાશ્રિત હોય પણ સંવિધાન અન્વિતિ સર્જકે સાધવી હોય તો તેણે કથા કે કથાઓનું સંયોજન એક સમયસંપૂર્ણ સંઘટનારૂપે કરવું જોઈએ સર્જકની પ્રતિભાને પડકારે એવું આ સંઘટના કાર્ય ગોવર્ધનરામે 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં અને ટોલ્સ્ટોયે 'યુદ્ધ અને શાંતિ'માં કુશળતાપૂર્વક કરી બતાવ્યું છે

નવલકથાની રૂપરચનાની ક્ષણોમાં સર્જક એક મોટા dilemma સામે આવી ઊભો રહેય છે જે વાસ્તવનો 'અર્થ' પામવા તે ઝંખે છે તે સ્થળકાળમાં અનંત સુધી વિસ્તરતી સત્તા છે આ સત્તા અપારવિધ સંકુલતાઓ અને અપારદર્શી અંશોને કારણે લગભગ અર્થશૂન્ય લાગે છે આ અરાજક લાગતી સામગ્રીને 'અર્થ' રૂપે પામવા તે જના કશીક આકૃતિનું 'આરોપણ' કરવા જાય છે ત્યાં અસંખ્ય વિગતો એ આકૃતિની બહાર રહી જાય છે નવલકથાકાર સામે પ્રત્યક્ષ વિષય તરીકે જે 'વાસ્તવિકતા' ઊભી છે તેમાં અપારવિધ ઉઘાડની શક્યતા પડી છે એટલે કૃતિની રૂપનિર્મિતિમાં વિશિષ્ટ 'અર્થ'નું આકલન કરવાની અપેક્ષા રહે છે આ અર્થબોધને સર્જકે સ્વીકારેલા વિશિષ્ટ પરિપ્રેક્ષ્ય– frame of reference, સાથે સીધો સંબંધ છે કૃતિમાં પ્રવેશતી બધી જ વિગતોમાં કશુંક કેન્દ્રિય સંયોજન જોઈએ. પ્રત્યેક વિશિષ્ટ આકૃતિ કે રચનાતંત્રને એનો આગવો નિયમ

જાય છે. અને એ કારણે નવલકથાકાર સામે સામગ્રીની પસંદગી કરવાનો પ્રશ્ન ઊભો થાય છે. નવલકથાની સૃષ્ટિ જે માનવીય સંદર્ભ પ્રસ્તુત કરવા ધારે છે. તેનું રહસ્ય પુરેપુરું ઉદ્‌ઘાટિત કરવા માટે અમુક ચોક્કસ પરિપ્રેક્ષ્ય સ્વીકારે છે.

નવલકથાની કાચી સામગ્રીરૂપ કથાવૃત્તાંત, અને તેમાંથી સિદ્ધ થયેલી વ્યંજનાસભર આકૃતિ, એ બે વચ્ચેના ભેદને શોરર ટેકનિક તરીકે ઓળખાવે છે. આ ટેકનિક તે કથ્યવૃત્તાંતથી અલગ નિરપેક્ષરૂપે તૈયાર થયેલું કોઈ ઓજાર નથી કે નથી કોઈ નિશ્ચિત રચનાપ્રણાલી. દરેક વિશિષ્ટ સામગ્રીને અનુરૂપ વિશિષ્ટ ટેકનિકની અનિવાર્યતા બતાવતાં શોરર કહે છે "Technique alone objectifies the materials of art; hence Technique alone evalnates those materials." સર્જકની અંગત અનુભૂતિમાં પડેલી સામગ્રીને સ્વાયત્ત વિશ્વરૂપે પ્રતિષ્ઠિત કરવાના રચનાત્મક ઉપક્રમ એમાં અભિપ્રેત છે. જે કંઈ સામગ્રી છે, તેમાં વ્યંજનાના વિસ્તારની જે શકયતાઓ પડી હોય તેને તાગવાની આ વાત છે. 'ચેતનપ્રવાહ'. 'આંતરિક એકોક્તિ', કે 'સ્વવિશ્લેષણ' જેવી રચનારીતિઓ નવલકથાનિર્માણની વિશિષ્ટ રીતિઓ છે. આ રીતિઓનું પોતાનું વિશેષ મૂલ્ય નથી. જે તે કૃતિમાં વિશિષ્ટ રહસ્યને ઉપસાવવામાં એ કેટલી સમર્થ રીતે વિનિયોજાઈ છે તે જ મહત્ત્વનું છે.

ફ્લોબરે ઈ. ૧૮૫૨માં લૂઈ કોલેટને લખેલા પત્રમાં નવલકથા વિશેનો પોતાનો આદર્શ સ્પષ્ટ કરતાં લખ્યું હતું : "what strikes me as beautiful, what I should like to, do, is a book about nothing, a book without external attachments, which would hold together by itself through the internal force of its style...a book which would have practically no subject or at last one in which the subject would be almost invisible, if that is possible." સ્પષ્ટ છે કે રૂપનિર્માણ દ્વારા વસ્તુસામગ્રીનું 'નિગરણ' કરવાની આ વાત છે. આવા નિગરણ વ્યાપારમાં નવલકથાની કળા રહી છે. નવલકથાકાર પરિચિત વાસ્તવિકતામાંથી વસ્તુ સામગ્રી લે છે, પણ રૂપનિર્માણ દ્વારા તે તેમાંથી એક સ્વતંત્ર અને સ્વાયત્ત વિશ્વનું નિર્માણ કરે છે.*

---

* તા. ૧૦–૯–'૮૩ના રોજ આર્ટ્સ કૉમર્સ કૉલેજ પ્રાંગણમાં 'નવલકથાનું કલાસ્વરૂપ' વિશેના પરિસંવાદમાં વંચાયેલ લેખ.

'અ પેનફુલ કેસ' ; એક પરિચય : ડૉ. વિજય શાસ્ત્રી

ગયા વર્ષ, ૧૯૮૨મા જેમની જન્મશતાબ્દી પૂરી થઈ એવા આયરીશ લેખક જેઈમ્સ જોય્યસની ટૂકી વાર્તાઓના સગ્રહ Dubliners મા આ વાર્તા સગ્રહ પૈકી છે વાર્તાનાયક જેઈમ્સ ડફીની ઈચ્છા ડબ્લિન શહેરથી જેમ બને તેમ દૂર રહેવાની છે સમૂહ કે અન્ય મનુષ્યો સાથે કોઇપણ પ્રકારનુ અનુસધાન ત ધરાવતો નથી એક પ્રકારનો અલગાવ, એક વિવેચકે નોધ્યુ છે તનુ self imposed isolation ૧ તણે અપનાવેનુ છ એના આના અલગાવના કારણમા ડફી પોત જ કહે છે કે ડબ્લિન શહેર નીચ, આધુનિક અને અરુમન્ય હોવાથી તને ત્યા રહેવુ ફાવે એમ નથી.

ચેપ્લિઝોડ ખાત જે મકાનમા ત રહે છે તની નીગતા પગ ડફીના શુષ્ક, વેરાન અને નિયમબધ્ધ જીવનક્રમની સૂચક છે ઘરમા બેઠો બેઠો ડફી બધુ જોયા કરે છે તેમા બે પદાર્થો સૂચક છે એક છે Disused distillery અને બીજો છે shallow river ઉપયોગમા ન લેવાતુ, અવાવરુ મદિરાગૃહ અને છીછરી નદી ડફીના ભાવજીવનનો ખાલીપો વ્યક્ત કરે છે તના ઓરડાની દીવાલો પણ ખૂબ ઊચી છે આ ઊચી દીવાલો વચ્ચે વસતા ડફી જાણે કોઈ ભણ્ડકિયામા કેદ હોય એવો લાગે છે તેની આવી સ્વ–બધ્ધતા, પોતાનામા પૂરાઇ રહેવાની વૃત્તિ અને સહસહીનતાને પરિણામે તના સવેદનતત્રને પક્ષાઘાત લાગુ પડયો છે એક વિવેચકે નોધ્યુ છે તેમ તની– Captivity results in paralysis ૨

'ડબ્લિનર્સ' સગ્રહની લગભગ બધી જ રચનાઓનુ કેન્દ્રગત કથાબીજ આ પૅરેલિસિસ–પક્ષાઘાત–નુ છે એક વિવેચકે નોધ્યુ છે તેમ The paralysis of Joyces Dubliners is moral intellectual and spiritual ૩ આમ આ શ્રીયુત્ ડફી કન્ડિશન્ડ થઈ ગયા છે માનસિક અને વાસ્તવિક બન્ને સ્તરે કશુ પણ અવ્યવસ્થિત ત સહી શકતા નથી લેખકે તેમની આ લાક્ષણિકતા દર્શાવતા કહ્યુ છે કે *Mr Duffy abhorred anything which betoken* physical or mental disorder ૪

વાર્તાનું શીર્ષક 'અ પેનફુલ કેસ' છે તે ખરેખર તો ડફીના આવા રોગિષ્ઠ વ્યક્તિત્વને વધુ બંધબેસતું થાય એમ છે, 'His life rolled evenly-an adventurdess tale.'૫ ખાવાપીવામાં પણ કદી તે સાહસ કરતો નથી—રોજ ટ્રામમાં આવવું, કચેરીમાં ફરજ બજાવવી, જ્યૉર્જિસ સ્ટ્રીટમાં આવેલી એક હૉટેલમાં તોલી–તોલીને માપી–માપીને જ ખાવું, નક્કી કરેલી ઘરેડમાં જ જીવવું એ તેની પ્રિય પ્રવૃત્તિ છે. ઢાંચાબદ્ધ તેની જીવનચર્યાના દુર્ગમાં તે સલામતી અનુભવે છે. સલામતીના ભોગે કશું પણ કરતાં તે ડરે છે. એક વાર બૅન્ક લૂંટવાનો વિચાર તેને આવેલો પણ એવા સંજોગો જ સદ્‌ભાગ્યે ઊભા થયા નહિ અને તેથી તે અને બૅન્ક બંને બચી ગયાં.

આમ શરૂનાં બે પાનામાં લેખકે શ્રીયુત્ ડફીના વિલક્ષણ વ્યક્તિત્વની છબી સવિગત ઊપસાવી છે. ખાસ કરીને તેના માનસિક બંધારણ પર, તેની સ્વકેન્દ્રી મનોવૃત્તિ પર, તેની ભીરુતા પર, તેની સલામતીપ્રિય જીવનચર્યા પર ટૂંકમાં તેના Captive nature પ્રકાશ પાડયો છે. એક વિવેચકે જોય્સની 'The 'portait of the artist as a youna man' અને 'ડબ્લિનર્સ' ની સરખામણી કરતાં સાચું જ કહ્યું છે કે એ નવલકથાનો નાયક બંધનમાંથી મુક્ત થવાને મથે છે. જ્યારે 'ડબ્લિનર્સ'નાં પાત્રો સ્વમાં બદ્ધ છે અને છુટકારો નથી પામી શકતાં. ['In the 'portrait' tells the story of stephen's battle with the three nets and his attempted escape from them. Dabliners tells of those who did not escape']૬

આવો આ ડફી અલબત્ત વાચન અને સંગીતનો શોખ ધરાવે છે. અને રુટાન્ડા ખાતે એક દિવસ શ્રીમતી સિનિકોના પરિચયમાં આવે છે. ડફીના જીવનની આ ઘટના અપ્રતીતિકર લાગે એવી છે. અલબત્ત બાહ્ય તર્ક અને બાહ્ય સંગતિની દષ્ટિએ જોતાં જ. કેમકે આમ તો egocenteric વ્યક્તિત્વવાળો ડફી એકાએક સાવ અજાણી બાઈ સાથે શરૂ કરે તે માની શકાય એવું નથી. પણ વાત શરૂ કરવાનું આડકતરું સૂચન કરતી, ઇજન આપતી સિનિકો સાથે વાત નહિ કરવી એ પણ તેની હિંમત માગી લે એમ હોવાથી તે વાત શરૂ કરે છે. આમ સિનિકો સાથેનો ડફીનો સંબંધ પણ તેની ભીરુતામાંથી જ શરૂ થાય છે એ મુદ્દો મહત્વનો છે; જોય્સને એ બતાવવું છે કે માનવી પોતે પોતાને જ Manage કરી શકતો નથી. વર્ષોનાં વર્ષોથી માનવી વ્યવસ્થિતતાના દુર્ગમાં પૂરાઈને જીવતો આવ્યો હોવા છતાં કોઈ એક દગાખોર ક્ષણે એ વ્યવસ્થિતતાનું કોચલું ફસડાઈ પડે છે. માનવીનો સ્વ પર કોઈ કાબૂ રહેતો નથી. ગભરુંપણું તે ક્ષણ પૂરતું જ વિગલિત થઈ જાય છે ને

બીજી પગ એક ઉપર વાત ધવા જતા છે ડફી આત્મના–incurable loneliness પર ભાગ્યુ ઠોકે છે કહે છે –We can not give our selves it said we are our own ૧૩ ડફીના, માનવીની એકલતા પર ભાર મૂ તા આ વકત વન જાણે ઉદ્ઘાટન કરતી હોય તેમ સિનિકો ત જ ક્ષણે ડફીના હસ્તસ્પર્શ કરે છે ડફીના અન્ત યનો છેદ ઉડાડતી સિનિકોની આ ચેષ્ટા નાટ્યાત્મક છે ૧૪ આ જોડ Mr duffy was very much surprized એવ થાય છે કે હુ એ નતાની વાત કરુ છુ ત્યા જ તની જાણે કે ટેકો કરતી તના ઈનકાર કરતી સિનિકો હસ્તસ્પર્શ દ્વારા સાયુજ ની વાત કરે છો મારા સભાષણની કઈ જ અસર થઈ નહિ! પોતાના શબ્દોનુ સિનિકોએ બાલ્યા વગર સ્પર્શ માત્રથી જ આવુ અવળુ અર્થઘટન કર્યુ ! પોતાના શબ્દોને સ્પર્શ–ચુમ્બનદિથી સિનિકોએ જાણે અનાન્ય ઠેરવા તથી ચોકી યનો ડફી સબધ પર ત જ ક્ષણે પૂર્ણવિરામ મૂકી દે છે

આમ સબધનો અત ડફીની અહમન્યતાને કારણે આવે છે શરૂમા જ લેખકે ડફીને ડબ્લિનના રહીશોને pretentious (અહમન્ય) ગણતા બતાવ્યો છે અને એવા અહમન્યોથી દૂર રહેવા ડફી ચેપિનઝેડ ખાત રહે છે પણ વ્યગ્ય એ છે કે ડફી પોત જ અહમન્ય છ શ્રીમતી સિનિકોમા બીજા ડબ્લિન નિવાસીઓમા સહજ એવી અહમન્યતા નથી ત પ્રેમમા, પ્રેમજન્ય તમ ગતાના માને છે તનુ પાત્ર Frank occonor ના શબ્દોમા કહીએ તો –submerged character– છે સામાજિક ધારાધોરણોથી પર રહીને જીવતુ પાત્ર છે બીજો વ્યગ્ય એ છે કે સિનિકોના ઉત્કટ પ્રેમને સામાજિક/વૈયક્તિક તત્ત્વજ્ઞાન (?) થી અસ્વીકૃત રતા ડફી ખરેખર તો ક્રૂરતાથી વર્તે છે જ્યા સિનિકોના પ્રેમપૂર્ણ હસ્તસ્પર્શને 'ક્રૂર તરીકે ઓળખાવે છે ડફીની આવી રૂપાળી ક્રૂરતાથી વિમુખ સિનિકો ૨૫ અનુભવે છે ત્યારે ડફી તની ભાવવિડબના અવસ્થા જોઈ fearing another collapse on her part he bade her goodbye Quickly and left her ૧૫

આમ, ડફી સિનિકો સાધન મ બ વમાવી સહીસલામત (?) બહાર આવી શકે છે સ્વસ્થ થઈ શકે છે તનુ જીવન પર્વવત Orderliness ધરાવતુ બની રહે છે અને ખૂબી એ છે કે જેણે માનવસબધાન હીન આર ઠ મ ણ્યા નથી એવો એ ડફી માનવસબધ વિશ ભાષ્ય રચવા બેસી જાય છે–

Love between man and man is impossible because there must not be sexual intercourse and friendship bet

ween man and woman is impossible because there must be sexual intercourrse' ૧૬

જેઓ પુરુંપાધરું જીવતાં જ નથી તેઓ જીવન વિશે મીમાંસા કરે છે. એ કઢંગાપણું અહીં ઉપસાવાયું છે. જીવન અને માનવસંબંધો વિશે ભાષ્યો રચતો ડફી પોતે સૌથી વધુ દયનીય અને હાસ્યાસ્પદ બની રહે છે. લેખકે અહીં જ સાભિપ્રાયપણે બે સમાચારો નોંધ્યા છે કે દરમિયાનમાં ડફીના પિતાનું અવસાન થયું છે અને ડફીનો મદદનીશ વર્ષો સુધી સાથે કામ કર્યા બાદ બૅન્કમાંથી નિવૃત્ત થયો છે. પછી લેખક નોંધે છે–

–And still every morning he went into the city by tram and every evening walked home from the city after having dined moderately in George's street and read the evening paper for dessert' ૧૭

પિતાનું અવસાન અને મિત્રની નિવૃત્તિ એ બે ઘટનાઓ બની ગઈ છે– And still– અને છતાં ડફીનો જીવનક્રમ નિષ્કમ્પ છે! તેને મન વ્યવસ્થિતતા જ તેનો દુર્ગ છે, બંધન જ મુક્તિ છે. આમ ડફીના વ્યક્તિત્વની વિલક્ષણ બીભત્સતા વિભિન્ન વિગતોના વ્યંગ્યાત્મક કાકુમાં થયેલા વિનિયોગથી ઊપસી આવે છે. પણ ડફીને માત્ર આવો નિર્મમ અને સ્વ-કેન્દ્રિત ચીતરીને જ લેખક અટકી ગયા નથી. એવું થયું હોત તો ડફી એક ઘૃણાસ્પદ ખલ પાત્ર બની રહેત. પણ માનવીના ચરિત્રની દ્વંદ્વાત્મકતા ડફીના પાત્રનિમિત્તે લેખક દર્શાવે છે. જે ડફીની એટલે કે માનવીમાત્રની કરુણ નિયતિનું મૂળ છે. એક સાંજે છાપું વાંચતા ડફીની નજરે શ્રીમતી સિનિકોએ રેલવે ટ્રેન નીચે પડતું મૂકીને કરેલી આત્મહત્યાના સમાચાર પડે છે.

આ સમાચાર અને તજજન્ય ડફીના પ્રતિભાવો વાર્તાનો અંતિમ તબક્કો છે. આ સમાચાર વાંચી સૌ પ્રથમ તો ડફી દિઙ્મૂઢ અને કિંકર્તવ્યમૂઢ બની જાય છે. રસોઈ કેવી થઇ છે એમ પૂછતી હૉટેલની બાઈને તે 'It was very good' ૧૮ કહે તો છે પણ એ 'very good' રસોઈને પણ તે 'ate few mouthfal with difficalty' ૧૯ અને માંડ બેચાર કોળિયા લૂસ–લૂસ ખાઈને તે બહાર નીકળી પડે છે.

શરૂમાં તે ઝપાટાભેર અને 'જોરથી લાકડી ઠોકતો' ચાલે છે પણ પાર્કગેટથી ચૅપિલઝોડ જતો એકાંત માર્ગ શરૂ થતાં જ 'he slackened his pace

His stick struck the ground less emphatically' ૨૦ તેની ગતિ ધીમી પડી જાય છે. લાકડીના ટપકારા શિથિલ બની જાય છે, કેમકે એ જ માર્ગ છે જેના પર તે સિનિકો સાથે ચાર વર્ષો પહેલા સાથે ડગલાં ભરતો હતો. તેનું આ વર્તન સૂચક છે કેમકે તે એનું પોતીકું, સાચ્ચું વર્તન છે સિનિકોની સ્મૃતિથી વિહ્વળ થતો ડફી એ સાચો ડફી છે, જ્યારે સિનિકોનો ત્યાગ કરતો, કરી ચૂકેલો ડફી ફ્રાંક છે. તે આ અને આંતર ડફીનું બાહ્ય ડફી દ્વારા થતું દમન વાર્તાની કેન્દ્રસ્થ ઘટના છે.

સમાચારની છાપાળવી શૈલી સિનિકોના મરણ બાદ ખુદ સિનિકોને જ જવાબદાર ઠરાવે છે. હેવાલનું છેલ્લું વાક્ય છે: No blameattached' to anyone ૨૧ સિનિકોના મૃત્યુ માટે ખરેખર નૈતિક રીતે જવાબદાર છે ડફી. પણ નૈતિક ગુનેગાર કાનૂની ગુનેગાર ગણાતો નથી એ Absurdity અને તેથી કરુણને ચડતા વળ અહીં મેલોડ્રામેટિક શૈલીએ નિરૂપવાનો લોભ લેખકે જતો કર્યો છે. લેખકે ડફીના આંતર સંઘર્ષની અવિગત રજૂઆત કરી છે. ડફી પોતાને આ મરણ માટે જવાબદાર ગણે છે તો બીજી જ ક્ષણે સ્વબચાવ પણ કરવા માંડે છે. તેનો અપરાધભાવ અને તેમાંથી છૂટવાના તેના યત્નોનું દશ્ય પ્રભાવક છે. તે દલીલ કરે છે કે પોતે શાને આદર્શ ગણતો હતો તે તેણે સિનિકોને અનેક વાર જણાવી દીધું હતું. અવૈધ સંબંધને પોતે ધિક્કારે છે એ પણ સિનિકોને તેણે કહ્યું હતું, છતાં તે માની નહોતી એટલે Evidently she had been unfit to live ૨૨ સિનિકોની પ્રેમવિહ્વળતા, સ્નોબિશ એવા ડફીની નજરે રુગ્ણતા અને અપરાધ ઠરે, એમાં ઉપસતી મૂલ્યવિડમ્બના કરુણ છે. સામાજિક પરિમાણને કારણે ભાવાત્મક મૂલ્યોનો થતો ઉપહાસ અને નિર્મમ ઘાત આઘાતકારક છે. જે ખરેખર વિડમ્બના–ઉપહાસને પાત્ર છે એવો ડફી, જે ખરેખર પ્રશસ્ય છે એવી સિનિકોની લાગણીશીલતાની ઠેકડી ઉડાવે તેમાં પ્રગટ થતી ડબ્લિનના સમસ્ત માનવીઓના સમાજની દામ્ભિક જીવનશૈલી સહૃદય ભાવકને તીવ્ર આંચકો આપે એવી છે. બીજાને ભુંડા ઠરાવવાથી પોતે સારા થઈ જવાય છે એવું ડફી માને છે. આમ તે અપરાધભાવમાથી છૂટવા મથે છે.

પણ તેની આવી આત્મપ્રતારણા ઝાઝી ટકતી નથી. તેને રહી રહીને સિનિકોનો અંતિમ, મધુર હસ્તસ્પર્શ યાદ આવ્યા કરે છે. અને તે વ્યાકુળ થવા માંડે છે. તેમાંથી છૂટવા તે મદિરાપાન કરે છે. જે હોટેલમાં બેસી તે ઢીંચે છે ત્યાંના વાતાવરણની, અન્ય ગ્રાહકોની વર્તણૂકની કેટલીક વીગતો [જેવી કે ભોંય

પર થૂંકી પગેથી તેના પર ધૂળ વાળવી, મોટે મોટે ખિખિયાટા કરી હસવું, અમુક શ્રીમંતની મિલકત વિશે ચૂંથણાં કરવાં વગેરે] લેખકે સાભિપ્રાયપણે આપી છે. કેમકે ડફી સિનિકોના મૃત્યુને એક જગ્યાએ 'vulgur death' ૨૩ કહીને ઓળખાવે છે. ત્યારે સિનિકોની આત્મહત્યાને બીભત્સ તરીકે ઓળખાવનાર પ્રજા પોતે જ કેટલી બીભત્સ છે તે ઉપરોક્ત વિગતો પરથી ફલિત થાય છે. સિનિકો આવી vulgur પ્રજા વચ્ચે વસવા, જીવવા યોગ્ય નહોતી એવું સમજાતાં, ભાવકને પેલું ડફીનું વાક્ય 'She had been unfit to live' જુદા અર્થમાં સાચું લાગે છે. આવા બીભત્સ સમાજમાં ઊર્મિશીલ વ્યક્તિ ખરે જ જીવવા યોગ્ય નથી હોતી.

ડફીના આંતરમનમાં સિનિકોનો પ્રેમ છે– જાગ્રતમાં ધૃણા. આંતરમનમાં સળવળતી સ્મૃતિઓ તેને વ્યથિત કરે છે, તેનામાં અપરાધભાવ જન્માવે છે. વ્યથા, અપરાધભાવને દૂર કરવા તે સિનિકો મૃત્યુ પામી ચૂકી છે એ વાસ્તવિકતાને યાદ કરે છે. આમ અપરાધભાવ અને તેમાંથી છૂટવાની તેની મથામણ બંને એકસાથે આલેખાયાં છે. દાખલા તરીકે રાત્રિના અંધકારમાં પાર્કમાં ચાલતાં તે સિનિકોને પુનઃ પોતાની નિકટ હોવાનું અનુભવે છે અને પુનઃ અપરાધભાવ અનુભવે છે. પહાડીની આડશે પ્રણયચેષ્ટાંમાં તલ્લીન યુગલોને ડફી જુએ છે એ વિગતની એક તરફ છે ડફીના સ્વબચાવની મથામણ અને બીજી તરફ છે તેની એકલતાનું તેને થતું ભાન. પોતાના અપરાધભાવને છાવરવા તે આ યુગલોને માટે 'venal and fartive loves'૨૪ જેવા તિરસ્કારસૂચક શબ્દપ્રયોગ કરે છે તો બીજી જ ક્ષણે આ યુગલોની તુલનાએ પોતાની એકલતાને પ્રમાણે છે. એક વિવેચકે નોંધ્યું છે તેમ Guilt in turn yields to despair at his own situation, and his final realiz-aion is one of his complete aloneness'૨૫ તેને લાગે છે કે he had been outcast from life's feast.૨૬

... નદીની સામે પારથી પસાર થતી ગુડઝ ટ્રેઈનના એન્જિનની લાઈટ તેને અંધકારમાં હઠીલાઈપૂર્વક કોઈ ચમકતા માથાવાળું જીવડું સરકી રહ્યું હોય એમ લાગે છે. એકલતાના અંધકારમાં એકલતાની સભાનતા સાથે બળપૂર્વક જીવતા ડફીનું એ પ્રતિ-રૂપ છે કે શું એવો વહેમ જાય છે. એન્જિનના ખડખડાટમાં તેને સિનિકોનો નામોચ્ચાર સંભળાય છે. અહીં ભ્રણકારા અને આભાસ વડે તે સિનિકોનો સહવાસ માણે છે પણ તે સદ્‌ભાગ્ય પણ ઝાઝું ટકતું નથી. આભાસ દૂર થાય છે કેમ કે તે 'આભાસ' છે. અને બીજું ડફી વિદગ્ધ માનવ છે. વિદગ્ધ માનવીઓની નિયતિમાં કલ્પના કે આભાસની સ્થિતિ ઝાઝી રહેતી નથી. ડફીની

વિદગ્ધના જાણે સાદ્યન્ત ખલનાયકનેા ભાગ ભજવતી આવી છે. જે ભાવુકતાને તે સતત ભાંડતેા આવ્યેા છે તે અત્યારે [તે ઝંખે છે જ્યાં] તેને સાથ આપતી નથી અને જે વિદગ્ધના, બૌદ્ધિકતાને સતત આવકારતેા આવ્યેા હતેા [પરંતુ અત્યારે જેને તે જરાયે ઈચ્છતેા નથી] તે વિદગ્ધતાએ તેના પૂરેપૂરેા કબજો લઈ લીધેા છે. જે આત્માની એકલતાનેા તે આજ સુધી મહિમા કરતેા આવ્યેા છે તે અત્યારે તેની વેરણ બની તેના પર પૂરેપૂરેા કબજો જમાવી બેઠી છે અને સિનિકોના સાનિધ્યને આભાસ/ભણકારના સ્વરૂપમાયે માણવા દેતી નથી કરી વારંવાર સિનિકોના ભણકાર સાંભળવા મથે છે. લેખકે ટૂંકા ટૂંકાં વાક્યેા દ્વારા તેની એ મથામણ આ રીતે રજૂ કરી છે–

He could hear nothing.
The Night was perfectly silent.
He listened again.
Perfectly silent. ૨૭

બીજી એક વક્રતા અહીં એ ઊપસે છે કે જ્યારે સિનિકોનું સાંનિધ્ય વાસ્તવિક રીતે શક્ય હતું ત્યારે તેણે તની અવગણના કરી અને હવે જ્યારે વાસ્તવિક રીતે તે શક્ય નથી ત્યારે તેના આભાસને પણ તે ઝંખે છે! આમ, જે એકલતાને હોંસે હોંસે તેણે પેાખી હતી તે તેના અણુએ અણુમા ફરી વળી છે અને અંતે–

He felt that he was alone ૨૮

એને થતેા એકલતાનેા બેાધ, તેની હાર દર્શાવે છે. Tindall નામના એક વિવેચકે જોય્યસની વાર્તાઓને 'Epiphany' ધરાવતી કહી અને તેની સમજૂતી આપતા કહ્યું કે– a sudden spiritual manifestation. ૨૯ (એકાએક થતા બેાધ). Tindall જ નેાંધે છે કે– coming to awarness or self-realization makes the climax of these stories' ૩૦ કફીને થતા એકલતાના ભાનની પરાકાષ્ઠાએ ઈતિ પૂરી થાય .

જોય્યસની ટૂંકી વાર્તાઓમાં મૃત અને જીવંત પાત્રેા વચ્ચેના પરસ્પર વ્યાપારનું આલેખન જોવા મળે છે એવેા Richard Ellman નેા અભિપ્રાય [The interrelationship of bead and living is the theme] ૩૧ 'થ્રી સિસ્ટર્સ' 'ધ ડેડ' વગેરેની જેમ આમ આ વાર્તા માટે પણ બંધબેસતેા થાય

એમ છે. ઍઝરા પાઉણ્ડે જોયસને માટે કહેલું કે 'He is a realist. H gives us things as they are.' ૩૨ તે ડફીના પાત્રાલેખન સન્દર્ભે સાર પુરવાર થાય એમ છે. ડફીને કયારેક દંભી તો કયારેક દંભહીન એમ બેવડી અ સ્થાઓમાં મૂકાતો આપણે જોઈએ છીએ. પાઉણ્ડે જોયસને 'Realist' કહ્યો એટલા માટે કે માનવપદાર્થ પરત્વે તે સમ્પૂર્ણ નિભ્રન્તિ છે. ભ્રાન્તિથી મુક્ત દૃષ્ટિ તે માનવને જેવો છે તેવો જ [ન અલ્પ, ન વધુ] જોઈ અને આલેખી શકે છે

ખરેખર સિનિકોનો નહિ, ડફીનો કિસ્સો વધુ કરુણ છે. S.L. Goldber નોંધે છે તેમ સિનિકોનું મૃત્યુ તો ડફીને તેના પક્ષાઘાતગ્રસ્ત ઊર્મિજીવન પ્રત્યે સભા કરનાર એક નિમિત્તમાત્ર છે.– Only the shock of Mrs: sinico' destruction enables him to see anything of his paralysis. ૩ પોતાની એકલતા પ્રત્યેની તેની સભાનતા એ તેનો કરુણ છે. જીવનભર જે સ્વર રહેવા મથ્યો તેની સઘળી મથામણ અણીના સમયે વ્યર્થ ગઈ અને બીજું એ એકલત પ્રત્યે સભાનતા જ્યારે આવી ત્યારે તે દૂર કરી શકનારી સિનિકો મૃત્યુ પામી છે તેને થતો બોધ- epiphany- ખૂબ મોડો છે. પરિણામે તેની 'Soul's incu rable ioneliness' સાંની શ્રદ્ધા અને We cannot give ourselvas. W are our own' જેવી ઉક્તિ કરુણ વક્રતા- tragic irony બની ઊપસી રહે તે ડફીના case ને painful બનાવવામાં મોટો ભાગ ભજવે છે.

પાદટીપ :—

૧. Robert s. Ryfe–'A New Approach to Joyce' Universit of california press, P : 69
૨. Ibid P : 60
૩. A Reader's Guide to James Joyce by willem Yor Tindall : Thames and hudson London P : 4
૪. Dubliners : James Joyce Pengain : P : 106
૫. Ibid : P : 107
૬. Robert S. Ryfe : A New Approach to Joyce : P : 60
૭. Dubliners : James Joyce : 109
૮. Ibid : P : 109

૯. Ibid : P : 109
૧૦. Ibid : P : 110
૧૧. A Reader's Gaide to James Joyce : by william york Tindall : P : 32
૧૨. Dubliners : James Joyce : P : 109
૧૩. Ibid : P : 109
૧૪. Ibid : P : 109
૧૫. Ibid : P : 109
૧૬. Ibid : P : 110
૧૭. Ibid : P : 110
૧૮. Ibid : P : 110
૧૯. Ibid : P : 110
૨૦. Ibid : P : 110
૨૧. Ibid : P : 112
૨૨. Ibid : P : 113
૨૩. Ibid : P : 112
૨૪. Ibid : P : 114
૨૫. A New Approach to Joyce : Robert S. Ryfe : P : 7o
૨૬. Dubliners : James Joyce : P : 114
૨૭. Ibid : P : 114
૨૮. Ibid : P : 114
૨૯. A Readers Guide to James Joyce : by wiljam york Tindall : P : 10
૩૦. Ibid : P · 10
૩૧. Case book series : James Joyce : Ed : Morris Beja : Macmillan : P : 184.
૩૨. James Joyce : Critical Heritage : Vol : 1. Ed. Robert *H. Deming : P 67. (pub : Vikas publications)*
૩૩. Joyce : (writers and critics sevies) S. L. Goldberg : P : 46.

સાભાર સ્વીકાર

કથાવિમર્શ (વિવેચનસંગ્રહ)–નરેશ વેદ, પ્રકાશક પોતે, મૂલ્ય રૂપિયા ત્રીસ, પ્રાપ્તિસ્થાન–ગૂર્જર એજન્સી, રતનપોળના નાકે, અમદાવાદ–૧

હાઈફન (કાવ્યસંગ્રહ)–રમેશ આચાર્ય, પ્રકાશક–રૂપાલી પબ્લીકેશન, ઘીકાંટા ક્રોસીંગ, રીલિફ રોડ, અમદાવાદ, મૂલ્ય રૂા. ૮

હલો (વાર્તાસંગ્રહ)–ઉત્પલ ભાયાણી, પ્રકાશક–આર. આર. શેઠ, મુંબઈ, મૂલ્ય રૂા. ૧૨

સંસ્કૃત સાહિત્યમાં કરુણરસ–ર. મ. મહેતા, પ્રકાશક–પોતે, બ્લૉક–ચ–૧૭/૪ સેક્ટર ૨૯, ગાંધીનગર, મૂલ્ય રૂા. ૨૦

સ્વાતિ (કાવ્યસંગ્રહ)–ઈશ્વરભાઈ પટેલ, સ્વાતિ પ્રકાશન, ગાંધીનગર, મૂલ્ય રૂા. ૧૦

પક્ષી વિનાના દેશમાં (કાવ્યસંગ્રહ)–મણિલાલ પટેલ, નક્ષત્ર ટ્રસ્ટ, અમદાવાદ, મૂલ્ય રૂા. ૭–૫૦

સૂરજનો હાથ (કાવ્યસંગ્રહ)–યોસેફ મેકવાન, પ્રાપ્તિસ્થાન રમણભાઈ ફાઉન્ડેશન, ૧૫, આઝાદ સોસાયટી, અમદાવાદ–૧૫, મૂલ્ય રૂા. ૩૦

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

એતદ્ : અડસઠ

જાન્યુઆરી : ચોરાશી
વર્ષ : સાત
અંક : અડસઠ

તંત્રી : સુરેશ હ. જોષી ૫૩/નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા–૩૯૦૦૦૨
સહતંત્રી : શિરીષ પંચાલ એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૩૯૦૦૦૨
પરામર્શકો : હિમ્મત ઝવેરી રસિક શાહ જયંત પારેખ
સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે
વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા પચીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
રસિક શાહ : બી/૨૪ ખીરાનગર એસ. વી. રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ–૪૦૦ ૦૫૪
સદ્ભાવ પ્રકાશન : ૫૭/૬૨ કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ–૩૮૦ ૦૦૧
મહેશ દવે : ૩૭, સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ–૩૮૦૦૦૫
જયંત પારેખ : એ/૨૦, ભગત એસ્ટેટ, મ. વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર, મુંબઈ–૪૦૦ ૦૭૭
ચન્દ્રિકા પંચાલ : એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૩૯૦૦૦૨
વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચન્દ્રિકા પંચાલને સરનામે જ કરવો.

'ધ ટ્રાયલ' વિશે* — ગણેશ દેવી

ફ્રાન્ઝ કાફ્કા કૃત 'ધ ટ્રાયલ' મને ખૂબ ગમે છે. આ પસંદગીને દલીલો વડે સમજાવી શકાય કે નહીં તે મને ખબર નથી. આમ છતાં તેની આલોચના કરવાનો અને નવલકથાનું પરીક્ષણ કરવાનો પ્રયત્ન કરવા જેવો છે. આ પરીક્ષણ થોડું ચિત્રવિચિત્ર, કાચું પાકું લાગશે કારણ કે કાફ્કા ઉપર લખાયેલાં વિવેચનોથી હું પરિચિત નથી.

કાફ્કાની અન્ય કૃતિઓની જેમ 'ધ ટ્રાયલે' પણ આપણા જમાનાની ચેતનાને ઘાટ આપ્યો છે. 'આધુનિકતા'ની તે ક્લાસિક કોટિની રચના છે, પ્રતીકાત્મક સમૃધ્ધિની બાબતમાં તો બીજી કોઈ નવલકથા ભાગ્યે જ તેનાથી ચડિયાતી હશે. આવી સંકુલ રચનાને તપાસવા માટેની પદ્ધતિ પણ વ્યવસ્થિત રીતે પસંદ કરવી પડે. સુરેશ જોષીએ પોતાના વ્યાખ્યાનમાં કહ્યું કે કાફ્કા તો વિવેચકોની હતાશા છે. હું તેમની સાથે સંપૂર્ણ સંમત છું.

કાફ્કાની રચનાઓની દુર્બોધતાઓનો તાગ શી રીતે પામવો? એવું કહેવાય છે કે કાફ્કાની કૃતિઓનો અર્થ તેમના વાચ્યાર્થ વગેરેને અતિક્રમી જાય છે; તે કૃતિઓ દુર્બોધ છે; વ્યંગ્યાર્થ યુક્ત છે. પણ આ વાત તો સાહિત્યની બધી જ મહાન કૃતિઓને લાગુ પડે છે. એટલે 'ધ ટ્રાયલ' ને હું માનવઆત્માની માંદગીની રૂપકકથા તરીકે જોવા માગતો નથી; આ કૃતિને ક્લાસિકના સ્તર ઉપરથી ઉતારીને માત્ર સાદી નીતિકથા તરીકે જોવા માગતો નથી. વળી રૂપકકથામાં અભિપ્રેત ગાણિતિક સમીકરણો બેસાડવાની તક જ ન મળે એવી સંકુલ અને સમૃધ્ધ આ રચના તો છે. 'ધ ટ્રાયલ' નવલકથાને મનોવૈજ્ઞાનિક રીતે-ફ્રોઈડને અનુસરીને-પણ તપાસી શકાય. કાફ્કાને તેના વાચકો 'પ્રાગ-યહૂદી' તરીકે ઘણી વખત ઓળખાવે છે. ઓસ્ટ્રિયા અને જર્મનીના યહૂદીવિરોધી વાતાવરણમાં કાફ્કા જે

---

* આ નિબન્ધ જર્મન લેંગ્વેજ સોસાયટી અને ગુજરાતી વિભાગ (મ. સ. યુનિ.)ના સંયુક્ત ઉપક્રમે ઓગસ્ટ, ૮૩માં કાફ્કા જન્મ. શતાબ્દીની ઉજવણી નિમિત્તે વંચાયો હતો. સુરેશ જોષીએ 'મેટામોર્ફોસીસ' પર નિબન્ધ વાંચ્યો હતો.

એકલવાયાપણામાંથી પસાર થયો હશે તે કલ્પી શકાય, પણ મને લાગે છે કે કાફ્કા જેવી સંવેદના ધરાવતા કોઇ પણ સર્જક કોઈ પણ સંસ્કૃતિમાં કે કોઇ પણ સમયગાળામાં આવી જ એકલવાયાપણાની લાગણી અનુભવી હોત. ભલે કાફ્કા સોલ્ઝેનિત્સીનના દેશમાં અને સમયમાં રહ્યો ન હતો પણ બંને સર્જકોમાં વિદ્રોહનો સૂર એકસરખી શક્તિવાળો છે આવા સર્જક માત્ર વિવેચકોની જ નહીં પણ ફ્રોઈડની પણ હતાશા છે

ફ્રોઈડનું મનોવિજ્ઞાન વ્યાપક ભૂમિકા ધરાવે છે પણ તે પારદર્શી સ્વસ્થતા વિશે કશી વાત કરી શકે એમ નથી સ્વસ્થતાની પરાકાષ્ઠાએ પહોંચ્યા વિના કાફ્કા સર્વનાશનો પયગંબર બની શક્યો ન હોત એટલે કાફ્કાની કૃતિઓને મનોવૈજ્ઞાનિક ધોરણો પ્રયોજવાથી દૂર રહીશ અને એટલે જ કાફ્કાની ડાયરીઓનો મારે મન કોઈ અર્થ નથી કાફ્કાના તેની બહેન સાથેના સમ્બન્ધો જાણવાથી ‘ધ ટ્રાયલ’ મા ઊભા થતા પ્રશ્નો આપણે સમજી શકીશું એમ મને લાગતું નથી

‘ધ ટ્રાયલ’ તપાસવાનો બીજો એક માર્ગ તેને જર્મન નવલકથાની કે યુરોપીય નવલકથાની પરમ્પરામાં સ્થાપી આપીને સર્વાન્તીસથી ચેખોવ સુધીની પરંપરાને તે કેવી રીતે વિકસાવે છે તે જોવાનો અને આ સમગ્ર પરંપરાના સન્દર્ભે તેની ગુણવત્તા તપાસવાનો છે પરંતુ આમ કરવામાંય જોખમો છે ખાસ તો કોઈ કૃતિની ઐતિહાસિકતા સ્થાપવાને એ એક સાંસ્કૃતિક પ્રયત્ન બની રહે આ નવલકથાનો મેં તો અનુવાદ વાંચ્યો છે અને આ નવલકથા હું માનું છું તે પ્રમાણે ખ્રિસ્તીભાષી સંસ્કૃતિમાં વસતા એક યહૂદીના અનુભવનો અનુવાદ છે. આ કારણે પણ આપણી મુશ્કેલી વધી જાય છે આ નવલકથાને આ સન્દર્ભોમાં તપાસવાને બદલે તેમાં રહેલો ‘રસ’ (તે પણ કેટલો કડવો!) પામવાનો હું પ્રયત્ન કરીશ

‘ધ ટ્રાયલ’ની વસ્તુસંકલના તપાસો પહેલી નજરે આપણને બે મહત્ત્વની ગેરમાર્ગે લઈ જતી સંભવિતતાઓ દેખાય છે (૧) આ નવલકથા પિકારેસ્ક પ્રકારની હોય એમ લાગે મુખ્ય પાત્ર ભવાટનાર એક સ્થળેથી બીજે સ્થળે જાય છે અને પોતાની આસપાસના જગતને, મુખ્યત્વે તો અજાણ્યા માનવીઓ સાથેના સંવાદો દ્વારા પામે છે પણ આ નવલકથા પિકારેસ્ક પ્રકારની નથી એનો ખ્યાલ વાચકને બહુ જલ્દી આવી જાય છે એટલે અહીં નિસર્ગવાદી સન્દર્ભમાં કોઈ સામાજિક વાસ્તવના આલેખનનો ઉદ્દેશ નથી (૨) કોર્ટકચેરીના દશ્યો, ધરપકડ અને મુકદ્દમો વગેરેને કારણે ડિટેક્ટીવ નવલકથાનો આભાસ થાય. પણ

અહીં તો અપરાધ જ જોવા મળતો નથી એટલે સાવ જુદા જ પ્રકારની કોઈ કૃતિ લાગે છે. આ બે સંભવિતતાઓ આકસ્મિક નથી. પિકારેસ્ક પ્રકારની નવલકથાને કારણે લેખક 'કે'ને અનેક ભયપ્રદ પરિસ્થિતિઓમાંથી પસાર કરાવી શક્ય છે, નહીંતર આ શક્ય બનત નહીં. ડિટેક્ટીવ તત્ત્વને કારણે વાર્તામાં વાચકને રસ છેક પરાકાષ્ઠા સુધી જળવાઇ રહે છે, 'ધ ટ્રાયલ' જેવી નવલકથાઓમાં ભાગ્યે જ આ શક્ય બને.

આ બે આકસ્મિક નહીં એવી સંભવિતતાઓ જરા જુદા જ સ્વરૂપમાં 'ધ ટ્રાયલ' નો વાર્તાકથન અંશ સંભાળી લે છે. કાફ્કાની કથનાત્મક શક્તિને કારણે આ નવલકથા માત્ર ઉત્તમ કળાકૃતિ જ નહીં પણ બહુજનભોગ્ય બની છે.

પણ આ વાર્તા શાને વિશે છે? 'કે'ની ધરપકડનો અને કોર્ટકચેરીઓના વર્ણનોનો અર્થ કયો? આના ચોક્કસ ઉત્તર આપી શકાય તેમ નથી. 'ધ ટ્રાયલ' નવલકથાની વસ્તુસંકલનામાં તેનો અર્થ એવો તો ગુંથાઇ ગયો છે કે એ બંનેને જુદા પાડી શકાય એમ નથી. (યેટ્સે કહેલું–નૃત્યકાર અને નૃત્યને આપણે કેવી રીતે જુદા પાડીશું?) હું માનું છું કે 'ધ ટ્રાયલ'નું નિબન્ધન એ જ તેનો અર્થ છે. અર્થ તો પરસ્પર અનુપ્રાણિત થતા ઘટકો વચ્ચેના સમ્બન્ધોમાંથી પ્રગટે છે. વળી આ નવલકથામાં વધુ મહત્ત્વના અંશો અને ઓછા મહત્ત્વના અંશો એવી યોજના નથી. સપાટી પરથી એમ લાગે છે કે કૃતિમાં મહત્તમ વિશિષ્ટતા ધરાવતા અંશોને અર્થ ઓછા મહત્ત્વના લાગતા અંશો દ્વારા પ્રાપ્ત થાય છે. આ મુદ્દાની સવિસ્તર ચર્ચા જરૂરી લાગે છે. હવે જો મુખ્ય વાર્તા કાંનૂનની મદદ વડે આરોપી ન્યાય મેળવવાનો પ્રયત્ન કરે છે તેને લગતી હોય તો પછી તપાસ કચેરી, વકીલની ઓફિસ, મૃત્યુદંડ વગેરે દૃશ્યોને વાર્તાના જ ભાગ રૂપ લેખવા જોઇએ. આ દૃશ્ય સાથે સંકળાયેલા પાત્રો–વકીલ, ન્યાયાધીશો, ચિત્રકાર, વોર્ડર, જલ્લાદ, જેલનો પાદરી–જ મહત્ત્વનાં હશે. બીજી બાજુએ કેબેરે નૃત્યકાર અને વેશ્યા તરીકે જીવતી એલ્સા 'કે'ની ટૂંકી મુલાકાત લેતા કાકા; 'કે'ની અલપઝલપ નજરે પડતાં બાળકો અને બેંકના ગ્રાહકો વગેરે ઓછાં મહત્ત્વનાં હશે. પણ ખરેખર આવું નથી. ચિત્રકાર 'કે' ને કહે છે તે પ્રમાણે બાળકો પણ કોર્ટની માલિકીના છે. બેંકનો ગ્રાહક પણ કોર્ટ સાથે સંકળાયેલો છે, કાકા વકીલના મિત્ર છે; એલ્સા તો કાનૂનનું હાર્દ છે, તે વારાંગના પણ છે અને સાથે જ પરમકૃપા પણ છે. જ્યારે 'કે' મેજિસ્ટ્રેટની કાનૂનપોથી તપાસે છે ત્યારે એમાં અશ્લીલ સાહિત્ય સિવાય કશું હોતું નથી. કેબેરે જેમ રાતે થાય તેમ કોર્ટ પણ રાતે કામ કરે છે. એટલે

કાનૂનના પરિઘ બહાર કોઈ નથી આનાથી સમજાય છે કે વાતને આગળ વિસ્તારવા માટે કોઈનુ ઓછુ કે વધારે મહત્ત્વ નથી એટલે 'ધ ટ્રાયલ' નો એકેએક ભાગ સમગ્ર કૃતિનો જીવાતુભૂત અશ છે

કાફકાના મિત્ર અને સપાદક માક્સ બ્રોડ દ્વારા આપણને જણાવવામા આવ્યુ કે કે 'ધ ટ્રાયલ' અપૂર્ણ કૃતિ છે, હજુ બીજા કેટલાય પ્રકરણો લખાયા વિનાના હતા આ લખાયા વિનાના પ્રકરણોની વાત સ્વીકારો તો પણ આ વાર્તા સપૂર્ણ રીતે નિયત્રિત એવુ નિબન્ધન ધરાવે છે અને તેના પ્રત્યેક અશમા આ સમગ્રતા પ્રતિબિબિત થાય છે આ કૃતિમા કાફકાએ સ્થળ અને સમયનુ જે આલેખન કર્યુ છે તે પણ વિગતે તપાસવા જેવુ છે બેકનો કુશળ અધિકારી 'ક' પોતાની વરષગાઠના દિવસે ત્રીસ વર્ષનો છે

'...દિવસ બહુ જલ્દીથી પસાર થઇ ગયો, આખો દિવસ જરૂરી કામમા વીત્યો અને ઘણી સુદર અને મનોપૂર્ણ શુભેચ્છાઓ મળ્યા કરી' (૨૪) કૃતિનો અત એ વર્ષની અન્તિમ સધ્યાથી આવે છે 'ક' ના એકત્રીસમા જન્મદિનની આગલી સાજે' તેને લઈ જવા માટે મારાઓ આવ્યા' (૨૪૫) આ રીતે નવલકથામા જે કઈ બને છે તે સમયના એક એકમ-વર્ષમા બને છે 'ક' આપણને કહે છે કે આ આખુ વર્ષ સળગ સમયપટમા વીત્યુ હતુ, આખુય વર્ષ ખૂબ જ આતુરતામા વીત્યુ હતુ તેને મારાઓ લઈ જાય છે ત્યારે તે ચીખી ઊઠે છે હુ નહી હોઉં ત્યારે લોકો એમ કહેવાના કે મારા મુકદ્દમાની શરૂઆતમા તે ખતમ કરવા માગતા હતા અને મુકદ્દમાને અન્તે શુ ફરી શરૂ કરવા માગતા હતો?' (૨૪૮) આ રીતે 'ક' વર્તુળાકાર સમયમા જીવે છે, ઓછામા ઓછુ વાર્તામા નિરૂપાયેલા સમયગાળા માટે તો આ સાચુ છે

સમયના આ ગાળામા શુ બને છે? 'ક' ના અસ્તિત્વને ક્ષતવિક્ષત કરી નાખતુ જ્ઞાન તેને થાય છે—એ છે અસગતિનુ જ્ઞાન

અહી આપણે કામ્યૂની મદદ લઈએ સામાન્ય જીવનના પ્રત્યેક દિવસ દરમ્યાન સમય આપણને લઈ જાય છે પણ એવી ક્ષણ હમેશા આવે છે જ્યારે આપણે સમયને લઈ જવો પડે છે એક દિવસ એવો આવે છે જ્યારે માનવીને ખ્યાલ આવે કે તે ત્રીસ વર્ષનો થયો આ રીતે તે પોતાના યૌવનની સ્થાપના કરે છે આમ છતા તે પોતાને સમયના સન્દર્ભે સ્થાપે છે તે એમા સ્થાન મેળવે છે. તે સમય સાથે સકળાયેલો છે અને ત્યારે તે આતકિત થઈને જુએ

. એતદ્ જાન્યુઆરી ચોરાશી

છે કે સમય તેનો સૌથી મોટો શત્રુ છે. તે આવતી કાલની પ્રતીક્ષા કરે છે જ્યારે તેનામાં જે કંઈ છે તેણે એ આવતીકાલને ફગાવી દેવી જોઈએ. શરીરનો આ વિદ્રોહ અસંગતિ છે. એક ડગલું નીચે ઊતરો અને અપરિચિતતા છવાઈ જાય છે; જગત ખૂબ જ સંકીર્ણ છે, આપણે માટે કોઈ પથ્થર કેટલો બધો અપરિચિત અને આપણા ખાનામાં ન ગોઠવાય તેવો છે, પ્રકૃતિ કે ભૂમિદશ્ય કેટલી બધી ઉત્કટતાથી આપણને તો નકારે છે—આ બધાનો ખ્યાલ આપણને આવે છે.'

આ કૃતિમાં નિરૂપિત સમગ્ર સમચપટ અસંગતિની પ્રતીતિ ભણી આપણને ઝડપભેર લઈ જાય છે. કે. જે સ્થળોની વારંવાર મુલાકાત લે છે તેનાં અવાર-નવાર વર્ણનો; સામાન્ય માનવનેત્રને ગાંઠે પણ નહીં એવી કોર્ટખંડની ભૂગોળ સાવસીધીસાદી બાબતનું વર્ણન પાડોશી આગળ કરી બતાવવાની કે. ની અશક્તિ આ બધાં વડે તેના એકલવાયાપણાની પ્રતીતિ ધીમે ધીમે થવા માંડે છે. મૃત્યુદંડનું છેલ્લું દશ્ય આની પરાકાષ્ઠા આણે છે. તે મરતાં મરતાં પોતાને સ્વસ્થ, પૃથક્કરણશીલ' થવા કહે છે. પણ કૂતરાને મોતે મરી રહ્યો છું એમ તે કહે છે. 'અરે ઘોડાને, કૂતરાને અને માખીને પણ જીવન હોય છે અને મારે કેમ નહીં?' આ ઉક્તિ કીંગલીઅરની ઉક્તિ જેવી નથી. શેઈક્સ્પિયરમાં તો તે વ્યક્તિની ટ્રેજેડી છે. જ્યારે કે.ના કિસ્સામાં તો આપણા અસ્તિત્વની—આ જગતમાં આપણા અસ્તિત્વની એબ્સર્ડ પ્રકૃતિની પ્રાપ્ત થતી સૂઝ છે.

આ રીતે 'ધ ટ્રાયલ' એ અસંગતિનું સુગ્રથિત પ્રતીક છે. આ કયા પ્રકારનો મુકદ્દમો છે? કાનૂન તો કોઈ સમજી જ ન શકે. તેનું અસ્તિત્વ છે કે નહીં તે પણ કદાચ ભાગ્યે જ કોઈ જાણતું હશે. સર્વોચ્ચ ન્યાયાધીશોને તો કોઈએ જોયા નથી. કાનૂનપોથીઓ પણ રહસ્યાત્મક છે. જેવી રીતે કોર્ટ રહસ્યાત્મક છે તેવી જ રીતે કોર્ટમાં થતી કાર્યવાહી પણ રહસ્યાત્મક છે. તપાસ કરનારો મેજિસ્ટ્રેટ ગરીબો માટેના મકાનમાં, કોઈ નોકરના ફ્લેટમાં બેસે છે અને તે પણ રવિવારે, પણ દર રવિવારે નહીં. જે બેંકમાં કે. નોકરી કરતો હતો તેના ભંડાકિયામાં બે લાંચિયા વૉર્ડરોને કોરડા મારવામાં આવે છે. આ કાનૂન અને તેની કાર્યવાહીનું માળખું કયા પ્રકારનું છે? કે. ની શોધ આ માટેની છે. મારી દૃષ્ટિએ તે ન્યાય મેળવવા માગતો નથી. કારણકે પોતે નિર્દોષ છે એ તે જાણે છે, તે પોતાને સારી રીતે ઓળખે જ છે (આ દલીલ તે ચિત્રકાર અને પાદરી સમક્ષ કરે છે.) વાસ્તવમાં તો તે એડવોકેટ પાસે ખૂબ જ સંકોચપૂર્વક જાય છે, તેના કાકા બહુ કહે છે માટે જાય છે. પોતાના પક્ષે જે મદદ મળે છે તે ન્યાય સાથે નહીં પણ કાનૂન સાથે સંબંધિત છે. પહેલા પૃષ્ઠથી જ

આ શોધ વાર્તાનું કેન્દ્ર બને છે કે કે.એ 'આ કાનૂન હું ઓળખતો નથી' વોર્ડરે જવાબ આપ્યો 'તારા માટે વધુ ખરાબ ત્યારે તો.' 'અને એ તારા ભેજા સિવાય બીજે ક્યાંય જોવા નહી મળે' કે એ કહ્યુ પણ વોર્ડર કહે છે 'તારે એનો મુકાબલો કરવાનો આવશે' પણ વોર્ડર પોતે કાનૂનને જાણે છે ખરો? ના તે તો કાનૂનનો ક્ષુદ્રતમ નોકર છે કાનૂન શુ છે એ તો કોઈ કરતા કોઈ જાણતું નથી. જો તમે એના માળખાના અભાવને, તેની અસ્પષ્ટતાને, તેની અગ્રગતિને સ્વીકારવા તૈયાર થાઓ તો જ આ કાનૂનને સમજી શકાય આ જ્ઞાન કે.ને લીધે છે અને જ્યારે તેને આ જ્ઞાન થાય છે ત્યારે ન્યાય જીવનની જેમ જ અર્થહીન બની જાય છે

આ રીતે 'ધ ટ્રાયલ'નો અર્થ તેની અર્થહીનતામા રહેલો છે આના સમર્થનના કે આગળ પાદરી કાનૂનની જે દૃષ્ટાન્તકથા રજૂ કરે છે તેનો નિર્દેશ કરવો જોઈએ

'કાનૂન સમક્ષ ચોકી કરતો એક દ્વારપાલ ઊભો છે આ દ્વારપાલ પાસે એક માણસ ગામડામાથી આવે છે અને કાનૂનની મુલાકાત માટે યાચના કરે છે એ માણસને ખબર નથી કે તેને કાનૂનખંડમા ક્યારે પ્રવેશ મળશે. દ્વારપાલ પણ અંદર શુ છે તે કહી શકવાને અસમર્થ છે, કારણકે અંદરની બાજુએ થોડા દરવાજાથી આગળ શુ છે તેની ઝાંખી તેને પણ થઈ નથી પેલો માણસ ત્યા રાહ જુએ છે, એ આશાએ કે કોઈક દિવસે તેને પ્રવેશ મળશે શરૂઆતમા તો તે ગુસ્સે થાય છે, દ્વારપાલ સામે બરાડા પાડે છે તે એને લાંચ આપવાનો પ્રયત્ન પણ કરે છે, પણ તેને સફળતા મળતી નથી તે જેમ જેમ વૃદ્ધ થતો જાય છે તેમ તેમ શાણો થતો જાય છે અને રાહ જોયા કરે છે 'હવે એનો અંત પાસે આવે છે તે મરી જાય તે પહેલા તેની જીવનયાત્રાના સમગ્ર સમય દરમિયાન જે જે અનુભવ્યું હતું તે બધું એક પ્રશ્નમા ઘનીભૂત થઈ ગયુ (આ પ્રશ્ન તે દ્વારપાળને પૂછે છે) 'દરેક કાનૂન પાસે પહોંચવાનો પ્રયત્ન કરે છે... પણ એ કેવુ વિચિત્ર કે આટલા બધા વર્ષોમા કાનૂન પાસે જવા મારા સિવાય કોઈ આવ્યુ જ નહીં' દ્વારપાળને ખ્યાલ આવે છે કે આ માણસનુ ચૈતન્ય હવે લુપ્ત થવા આવ્યું છે અને તેની શ્રવણશક્તિ ઝાંખી થઈ ગઈ છે એટલે તે તેના કાનમાં બરાડે છે' 'તારા સિવાય કોઈ આ દ્વારમાથી પ્રવેશ મેળવી ન શકે કારણ કે આ દ્વાર તારા માટે જ નિર્માયેલુ હતુ '

આ કથા પછી થતી ચર્ચા પરથી સ્પષ્ટ થાય છે કે આ દૃષ્ટાન્ત કથાનો કોઈ ખાસ અર્થ ન હતો દરેક પોતપોતાનો અર્થ તેમાથી તારવી શકે આમ કાનૂનનુ રહસ્ય તો ગોપિત જ રહ્યુ આ દૃષ્ટાન્ત કથા કશુ જ કહેતી નથી.

તે માત્ર શ્રોતાને સાંભળે છે. પણ એના અન્ત વિશે નિશ્ચિતતાથી કહી શકાય. કાનૂનખંડમાં પ્રવેશવાની શક્તિ જેનામાં નહીં રહી હોય તેમને માટે જ એ ખંડનાં દ્વાર ખુલ્લાં મુકાશે. આ સ્વતંત્રતા ઍબ્સર્ડ છે. આ દષ્ટાન્તકથાની સંદિગ્ધતા વડે કે.ની પરિસ્થિતિ સૂચવાય છે. તેની પરિસ્થિતિ ઍબ્સર્ડ છે, કે. ઍબ્સર્ડ સ્વતંત્રતા ભોગવે છે. આપણને જણાવાયું છે કે તે ધરપકડ હેઠળ છે; પણ તેને જ્યાં જવું હોય ત્યાં જવાની સ્વતંત્રતા છે. આખા વરસમાં માત્ર બે જ વખત કાનૂનના નોકરો તેની હિલચાલમાં અંતરાયરૂપ થાય છે; આરંભમાં અને અંતમાં ધરપકડ અને મૃત્યુદંડની સીમામાં વિસ્તરેલી આ સ્વતંત્રતાની સમગ્રતા ઍબ્સર્ડ છે. એડવોકેટ 'કે' ને કહે છે પણ ખરો: 'મુક્ત હોવું તેના કરતાં સાંકળોથી બંધાઈ રહેવામાં ઘણી વખત સુરક્ષિતતા હોય છે.' (૨૦૯)

જે સ્વતંત્રતા ઍબ્સર્ડ હોય તે તેની અસંગતિને કારણે, તેને અર્થહીનતાને કારણે વિનાશક હોય છે. કે. આખો વખત પોતાના રોજિંદા જીવનક્રમમાં પાછા જવાનું સ્વપ્ન જોયા કરે છે, આ જીવનક્રમમાં બધું પોતાના અંકુશ હેઠળ હોય, તે પોતાના કારાવાસ, ધરપકડના સમયમાં, પોતાની ભ્રાન્તિના સમયમાં પાછો જવાનું સ્વપ્ન જુએ છે. તેની ધરપકડને પરિણામે જે ઍબ્સર્ડની પ્રતીતિ થઇ તેનાથી તે સ્વતંત્ર થવા પ્રેરાયો, એ સ્વતંત્રતા પછી ભલે તે ભયાનક કેમ ન હોય.

તે શાનાથી સ્વતંત્રતા મેળવવા માગે છે? આ પ્રશ્નમાં કે.ના મનોગતની ચાવી રહેલી છે. કે. એ જગતને અહંકેન્દ્રી માળખામાં ફેરવી નાખવાનો પ્રયત્ન કર્યો, પહેલા પ્રકરણના એક પરિચ્છેદમાં તેનું નિત્યજીવન કેટલું બધું સમથળ હતું તેનું વર્ણન આવે છે. આ નિત્યજીવનની વ્યવસ્થાને ખતમ કરી નાખવા ધરપકડ પ્રયત્ન કરે છે. પણ નિત્યજીવનની ટેવો જલદી વિસરાતી નથી. તે કાનૂનને વ્યવસ્થાની, ઉચ્ચાવચ દરજ્જાવાળી ભૂમિકાની ભાષામાં (ચઢતી–ઊતરતી, ડાબી–જમણી) સમજવાનો પ્રયત્ન કરે છે. પોતાની ડાબી બાજુના પ્રેક્ષકોથી જમણી બાજુના પ્રેક્ષકો જુદા નથી એ જાણીને તેને આઘાત લાગે છે. તે ફ્રોલીન બર્સ્ટ-નરના ખંડમાં વાસ્તવિકતા ઉપર ભાષાની વ્યવસ્થા લાદવાનો પ્રયત્ન કરે છે, અને આ પ્રયત્નમાં પોતે સફળ થયો છે એમ માનતો તે આનંદ પામે છે. પણ કાનૂન કોઇ વ્યવસ્થાને સ્વીકારતો નથી. 'ધ ટ્રાયલ' ના સન્દર્ભે એક હકીકત એ પણ નોંધપાત્ર છે કે કે જે ઉચ્ચાવચ શ્રેણી સામે લડે છે તે તો તેના મનની જ સરજત છે. જે ખરેખર ઍબ્સર્ડ છે, આકારહીન છે તેના ઉપર આ બધાં માળખાં તો તે આરોપે છે. પણ ધીમે ધીમે તેને ખ્યાલ આવે છે કે આમ નહીં થઈ

શકે એટલા માટે તે પોતે અરજી લખવા માગતો નથી કારણ કે એ અરજીમાં તો તેણે પોતાના જીવનની વિગતો અનુપૂર્વીમાં આલેખવી પડે. તેનો મુકદ્દમો ઉચ્ચાવચ ભૂમિકાને પણ પામી નહીં શકે એ વાત તે સ્વીકારી લે છે એક માત્ર, અવિભાજ્ય વાસ્તવિકતા સમક્ષ વ્યવસ્થા–ખાસ કરીને માનવ-વ્યવસ્થા અર્થહીન છે. ટિટોરેલિના ચિત્રોમાં વ્યવસ્થા લાદવાને કારણે વાસ્તવિકતાની અસત્યતા પ્રગટેલી તેનું ઉત્તમ ઉદાહરણ આપણી પાસે છે. તે જે દોરે છે તે તેણે દોરેલા પદાર્થ જેવાં હોતાં નથી. તેના ચિત્રોમાં વિજયનો દેવ ન્યાયના દેવ સાથે ગુંચવાઈ જાય છે. કે.ની સમસ્યા આમ તો કાફકાની પણ સમસ્યા છે. કળા જેનું નિરૂપણ કરે તેને જ જો કળા અસત્ય બનાવી દે તો કળાકાર આગળ વધે કેવી રીતે? તો તો પછી એક માત્ર માર્ગ મૌનનો.

અહીં આપણને કે.ના એકાએક મૃત્યુદંડની ચર્ચા મળે છે, આપણને આ એકાએક મૃત્યુદંડ સમજાયો ન હતો. હજુ તો કોર્ટ તેનો મુકદ્દમો હાથ ધરે તે પહેલાં તેને એકાએક મૃત્યુદંડની સજા મળે જ કેવી રીતે? આનો ઉત્તર આ રીતે મળે. જ્યાં ‘કે’ને ખ્યાલ આવે છે કે ઉચ્ચાવચ વ્યવસ્થા તો માત્ર તેના ભેજાની જ નીપજ હતી ત્યાં એ મુકદ્દમામાંથી પોતાની જાતને મુક્ત કરવા માટે એક જ માર્ગ હતો અને તે બધા માળખા ત્યજી દેવા–ઉચ્ચાવચ વ્યવસ્થા, ભાષાનું પણ. કળાકાર કાફકા માટે નવલકથાનો અન્ત આવો જ હોઈ શકે એટલે કે.ને મારી નાખવો પડે.

જો હું એમ કહું કે ‘ધ ટ્રાયલ’ નવલકથા તેના પોતાને વિશે જ છે તો એ કોઈને તરંગી વાત લાગવી ન જોઈએ. જ્યાં ભાષા વાસ્તવિકતાને ઉકેલવા જાય ત્યાં તે તંત્ર આણે છે, અને વાસ્તવિકતાને અસત્ય બનાવે છે. આ તંત્રને અતિક્રમી જઈ એકમાત્ર અવિભાજ્ય વાસ્તવિકતા પામવી કેવી રીતે?–આ સમસ્યા કાફકાની છે. આ માટે એક જ માર્ગ અને તે ભાષાને થંભાવી દેવાનો. કાનૂનની દૃષ્ટાન્તકથા પણ આ દિશા ચીંધે છે. આમ ‘ધ ટ્રાયલ’ કળા અને ભાષાની દૃષ્ટાન્તકથા છે.

નવલકથાની એક સમસ્યા પાત્રોની ઓળખની છે. કેટલાક પાત્રોને નામ છે, જ્યારે કેટલાક પાત્રોને અંત સુધી નામ આપવામાં આવ્યા જ નથી. પહેલી નજરે એમ લાગે કે કાફકા સ્ત્રીપાત્રો પ્રત્યે પક્ષપાત દાખવે છે. બર્સ્ટનર, લેની, એલ્ના, ગ્રુબેન વગેરે. પણ ઊંડે ઊતરતાં લાગશે કે કેટલાક પુરુષ પાત્રોને પણ નામ છે–જોસેફ, હેર બ્લૉક–એડવોકેટ, ચિત્રકાર ટિટોરેલી. અહીં પણ કાફકા

ઉચ્ચાવચ શ્રેણીનો એ જ નિયમ પ્રયોજે છે. કે.નું મન કેટલાંક પાત્રોને વધુ આગળ પડતી ઓળખ આપે છે, કેટલાંક નિકટનાં છે, કેટલાંક નથી. તેઓ માત્ર અમુક કાર્ય કરવા પૂરતા છે, માત્ર ધંધાદારી છે. મન અંગત સંબંધો લાગણીના અંતરના સન્દર્ભે સ્થાપે છે. દૂરના અને નજીકના. પણ આ ભ્રમણા છે. કોઈ પાત્ર નિકટનું કે દૂરનું નથી. તેઓ બધા જ કે. ઈચ્છે તે રીતે તેનાથી દૂર દૂર સરી ગયેલાં છે. આ સમ્બન્ધ પણ વસ્તુલક્ષી રીતે અસ્તિત્વ ધરાવતા નથી, માત્ર તેના મનમાં જ છે. કાફકા 'ધ ટ્રાયલ'માં આપણને સમગ્રપણે એકલવાયા-પણાનું ચિત્ર આપવા માગે છે. કે. પાદરીને કહે છે: 'તમે મારી સાથે બહુ સારી રીતે વર્ત્યા.' પાદરી જવાબ આપે છે: 'ભ્રમણામાં ન રહીશ.' છેવટે કે. મરણના ઉંબરે પોતાનો હાથ ઊંચો કરે છે અને પોતાની બધી આંગળીઓ વડે કશુંક પકડવા કરે છે. (૨૫૦) પણ તે કશું પકડી શકતો નથી, માત્ર હવા જ તેના હાથમાં આવે છે. પદાર્થોને અને સમ્બન્ધોને મહત્ત્વ આપનાર તો મન, ચેતના છે. અહીં ક્યાંય 'વસ્તુલક્ષી મહત્ત્વ' નથી.

પણ કાફકા સ્ત્રી પાત્રો પ્રત્યે બીજા સન્દર્ભમાં પક્ષપાતભર્યું વલણ દાખવે છે. એક તબક્કે તેઓ કે. ને મદદ કરતી લાગે છે, તે પોતે મનમાં કહે છે કે મારા પક્ષે સ્ત્રી સહાયકો મેળવવામાં સફળ રહ્યો છું. પણ આ સુદ્ધાં ભ્રાન્તિ છે. ટિટોરેલી તેને કહે છે કે સ્ત્રીઓ પણ કોર્ટની માલિકીની છે. લેની એડવોકેટની પ્રિયતમા છે. ધોબણનો ઉપયોગ કાનૂન ભણતો વિદ્યાર્થી કરે છે. તો પછી કે. શા માટે સ્ત્રીઓમાં મુક્તિની આશા રાખે છે? અહીં આપણે કાફકાની કળા પારખી શકીએ છીએ. કાફકા સ્ત્રીઓ અને કોર્ટની વચ્ચે કે. ને મૂકી આપે છે. તે જે જે સ્ત્રીઓના સમ્પર્કમાં આવે છે તે કાં તો વેશ્યાઓ છે કાં તો વ્યભિચારિણીઓ છે. કાનૂનની જેમ જ સ્તો. તેમને પણ અર્થ તો તેનું મન જ આપે છે. એટલે પછી તેઓ હાર્દ અને ભ્રાન્તિ તથા સત્ત્વ અને અસ્તિત્વને સાંકળે છે. ભ્રાન્તિ ઉપર હાર્દને સ્થાપનાર કે.નું મન છે. આમ નવલકથામાં સ્ત્રીઓ કાનૂનને સમાન્તર છે.

આવી સમાન્તરતાઓ દ્વારા નવલકથા આગળ ગતિ કરે છે. જેવી રીતે કાનૂનમાં ઉચ્ચાવચ શ્રેણીઓ છે તેવી રીતે બેંકમાં પણ છે. એકની ભૂમિકા બીજાને પ્રતિબિમ્બિત કરે છે. જેવી રીતે ભૂતકાળથી, કુટુમ્બથી, મકાનમાલિકણથી સાવ છેદાઇ ગયો છે તેવી રીતે તે ભવિષ્યથી છેદાઈ ગયો છે– નવલકથામાં અવારનવાર આવતાં અને જેમની સાથે કે. વાતચીત કરી શકતો નથી એ બાળકોથી છેદાઇ ગયો છે.

જેવી રીત કળાકારો વાસ્તવિકતાનુ અપૂર્ણ ચિત્ર આપે છે તેવી જ રીત વકીલો ન્યાયાધીશોનુ અપૂર્ણ ચિત્ર આપે છે 'ધ ટ્રાયલ' ને સકુલ પ્રતીકની કક્ષાએ સ્થાપનાર આ સમાન્તરતાઓ છે

આમ કેના અસ્તિત્વને બાળકો, કળાકારો, વકીલો, કાનૂનના નોકરો, સ્ત્રીઓ, આરોપીઓ, ધધાદારીઓ, કુટુમ્બની વચ્ચે અદ્ધર રાખવામા આવ્યુ છે પોતાની પકડ ગુમાવી બેઠેના કે ને હવે માનવઅસ્તિત્વની અસગતિના જ્ઞાન અને જીવનની અર્થહીનતાના જ્ઞાનથી સતોષ માનવો પડે છે એમ રીતે કહીએ તો 'ધ ટ્રાયલ'ની આધારશિલા અર્થનો આ અભાવ છે એટલે અ રો આ આધારશિલા નરી સાહિત્યિક છે આધુનિકતાની મીથ અને ક્લાસિક તરીકેનુ સામર્થ્ય રહેલુ આપણને દેખાય છે

આ હકીકત જ આ નવલકથાને આધુનિકતાની મીથ અને ક્લાસિક તરીકે ટકી રહેવાનુ સામર્થ્ય અર્પે છે.

કૃતિની રૂપરચનાથી કૃતિના વિ-ઘટન સુધી* /શિરીષ પંચાલ

સામાન્ય રીતે આપણે એમ માનીને ચાલીએ છીએ કે સાહિત્યવિવેચનમાં કે કળાવિવેચનમાં પ્રશ્નો એના એ રહે છે, માત્ર તેના સન્દર્ભો બદલાતા રહે છે. આવા પલટાતા સન્દર્ભોમાં પ્રશ્નોની માંડણી નવેસરથી કરી આપવી પડે. પણ પ્રશ્નો એના એ ક્યારે રહે? જ્યારે જગત વિશેનાં આપણાં મૂળભૂત ગૃહીતો બદલાઇ ગયાં હોય ત્યારે આપણા પ્રશ્નો એના એ રહે ખરા એવી શંકા જાગે તેમાં નવાઈ નથી. માલ્કમ બ્રેડબરીએ જણાવ્યું હતું તે પ્રમાણે આ સદીમાં આપણાં બધાં જ મૂલ્યો નળે ઉપર થઈ ગયાં છે. આપણી પ્રચલિત માન્યતાઓ ઉપર ચારે દિશાએથી આક્રમણ થઈ રહ્યું છે. ત્રણ ચાર દાયકા પહેલાં એકચક્રી શાસન ભોગવતા નવ્ય વિવેચન પર આજે તો પસ્તાળ પડી છે અને એની બધી સિદ્ધિઓને અસિધ્ધિઓમાં ફેરવી નાખે એવી ભૂમિકા યુરોપમાં વિકસી રહી છે. પણ સૌથી મોટી મુશ્કેલી તો એ છે કે નવ્ય વિવેચનનાં ગૃહીતોને પૂરેપૂરા આત્મસાત્ કર્યા વિના જ એની આકરી ટીકા થઇ રહી છે. ગુજરાતી વિવેચન પર પણ આનો પ્રભાવ વરતાઈ રહ્યો છે. પણ આપણી પાસે નવ્ય વિવેચનની વિભાવના, તેનાં ગૃહીતો, તેના મુખ્ય મુખ્ય પ્રવર્તકો વિશેની આલોચનાત્મક માહિતીનો અભાવ છે. સોસ્યૂર બાર્થ કે પ્રોપની વિચારસરણીઓની વાત તો બાજુએ રહી પણ ફ્રોઈડ, માકર્સ, કિર્કેગાર્દ કે નિત્શેની વિચારસરણીઓનો પરિચય પણ નથી. આપણી પોતાની અલંકાર મીમાંસાનો અને તેના આધારરૂપ તાત્ત્વિક પીઠિકાનો પણ પૂરતો પરિચય નથી. આ બધા અભાવને કારણે એક પ્રકારની અતન્ત્રતા છવાઇ ગયેલી લાગે છે. પહેલી જરૂર તો આ માટેની સાધનસામગ્રી પૂરી પાડવાની છે. બીજા સંસ્કૃતિઓમાંથી વિચારો લાવવા સામે તો વાંધો કોઈને હોઇ જ ન શકે, પણ દરેક વિચાર એની

* કૃતિના વિઘટન અને એમાંથી ઉપસ્થિત થતા પ્રશ્નોની ચર્ચા હવે પછીના લેખમાં. વિઘટન સંજ્ઞા અહીં 'deconstruction'ના પર્યાય રૂપે યોજી છે. આ સંજ્ઞાનું મૂળ હાઇડેગર પ્રયોજિત 'de-struction'માં છે. આ સંજ્ઞા નકારાત્મક લાગતી હોવા છતાં એવા પ્રકારની નથી. જુઓ માર્ટિન હાઈડેગર બેઝીક રાઈટીંગ્ઝ (સં. ડેવિડ ક્રેલ) પૃ. ૬૪

પરમ્પરામાં ગુંથાયેલો હોય છે, એટલે આ પરમ્પરાને પણ ધ્યાનમાં રાખવી પડે અભિનવગુપ્ત કહે છે તે પ્રમાણે વિવેકસોપાનપરમ્પરાને કારણે જ આપણી બુદ્ધિ પ્રમાદ સેવ્યા વિના ઊર્ધ્વારોહણ કરે છે અને અર્થ–સત્યને પામે છે

સાહિત્યવિવેચનનો કોઈ પણ અભિગમ આખરે તો કૃતિને સમજવાના ઉપકારક ગનવો જોઈએ વળી જે તે અભિગમને તેના ઐતિહાસિક સન્દર્ભમાં વિચારવો પડે નવ્ય વિવેચનાનુ સૌથી મોટુ ગૃહીત કળાની સ્વાયત્તતાનું છે આ માન્યતા ભારતીય સહૃદયને એક રીતે તો અપરિચિત નહીં લાગે કારણ કે સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્ર તો સાહિત્યને સ્વતંત્ર સ્થાન આપ્યુ જ હતું. નવ્ય વિવેચનના ઐતિહાસિક સંદર્ભ જોઈએ તો પશ્ચિમમાં વીસમી સદીના આરમ્ભે વિજ્ઞાનનું આક્રમણ એકેએક વિદ્યાશાખા પર થયુ, સાહિત્યના ક્ષેત્ર પર પણ થયું, આવા સંજોગોમાં કવિતાએ કેવી રીતે ટકી રહેવું એ પ્રશ્ન ઊભો થયો. આઈ. એ રિચર્ડ્ઝે વિજ્ઞાન જે કરતુ નથી તે કવિતા કરે છે એમ કહીને કવિતાનું ગૌરવ સ્થાપવાનો પ્રયત્ન કર્યો. કારણ કે કવિતા વિજ્ઞાનની સ્પર્ધા તો કરી શકે એમ હતુ નહીં; એટલે કવિતા ભાષાનો emotive ઉપયોગ કરે છે એવી ઘોષણા કરી પછી તો કાવ્યમાં વ્યંજના, દુર્બોધતાનુ ગૌરવ થયુ. સાહિત્યવિવેચન જીવનચરિત્રાત્મક, આત્મકથનાત્મક બની ગયુ હતુ. કૃતિને ઘડનારા પરિબળોની ચર્ચામાં કૃતિની ઉપેક્ષા થતી હતી આવા સંજોગોમાં કૃતિનિષ્ઠ–રૂપરચનાવાદી અભિગમ અપનાવવામાં આવે તો વિવેચનનાવી અપ્રસ્તુત પ્રશ્નો બાકાત થઈ જાય નવ્ય વિવેચને આવા અપ્રસ્તુત પ્રશ્નોમાં સૌથી વધારે અપ્રસ્તુતપ્રશ્નો સર્જકના આશયના અને ભાવક પર પડતા કૃતિના પ્રભાવના ગણાવ્યા. પછી તો કવિચિત્ત, કવિ-અનુભૂતિ, પ્રેરણા, અંત:સ્ફુરણાના સર્જક સાથે સંકળાયેલા–પ્રશ્નો અને દુર્બોધતા, નીતિ, સંક્રમણ વગેરે–ભાવક સાથે સંકળાયેલા–પ્રશ્નો સાવ ગૌણ બની ગયા આ વિવેચનાના સૌથી મોટા પ્રવક્તા ક્લીન્થ બ્રૂક્સે તો કાવ્ય અને સંક્રમણના સન્દર્ભે સ્પષ્ટ કહ્યુ : 'કાવ્ય શાનુ સંક્રમણ કરે છે?–કશાયનુ નહીં. કાવ્ય જો કશાયનુ સંક્રમણ કરતું હોય તો તે માત્ર કાવ્યનું જ' આની સાથે રસ જ કાવ્યનો અર્થ છે એવી ભારતીય આલંકારિકોની વિચારણા મૂકી શકાય આમ છતા નવ્ય વિવેચકોના આરાધ્ય કવિ એલિયટે પણ કથયિતવ્યની અને અભિવ્યક્તિની મૌલિકતા પર સરખો ભાર આપ્યો હતો નવ્ય વિવેચને કાવ્યકળાને અપૌરુષેય ગણી પણ એનો અર્થ એવો ઘટાવવાનો નહિ કે સર્જકના વ્યક્તિત્વને એમણે લક્ષમાં લીધુ જ ન હતુ વેદનાની અનુભૂતિ કરનાર અને વેદનાની અભિવ્યક્તિ કરનાર વ્યક્તિત્વ ભિન્ન ભિન્ન હોય છે અને કૃતિ

રચવામાં સર્જકના અંગત રાગદ્વેષ ભાગ ભજવતા નથી એટલું જ આ વિવેચકોને અભિપ્રેત હતું. બાકી સર્જકનાં વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વની મુદ્રા તો કયા સર્જકમાં જોવા મળતી નથી? અને એનું ગૌરવ કયા નવ્ય વિવેચકે કર્યું નથી?

નવ્ય વિવેચને કળાકૃતિને સ્વયંસમ્પૂર્ણ રચના તરીકેનો દરજ્જો આપ્યો. આવી રજૂઆત એરિસ્ટોટલ જેટલી જૂની છે. આ અભિગમ કૃતિની તપાસ તેના ઘટકોના સન્દર્ભમાં શક્ય તેટલી વસ્તુલક્ષી ભૂમિકાએ કરે છે. સમાજમાં સાહિત્યના મહત્ત્વપુર્ણ સ્થાનનો સ્વીકાર તો છે જ. વળી દરેક સર્જક બહુ સૂક્ષ્મ અર્થમાં જીવનની સમીક્ષા પણ કરતો જ હોય છે. આમ છતાં નવ્ય વિવેચકોએ આર્નોલ્ડને પુરસ્કાર્યો ન હતો. એટલે વિજ્ઞાનની અવેજીમાં કાવ્યથી ચાલી જશે એ ભૂમિકા પર તેઓ ન ગયા. પણ આગળ જોયું તે પ્રમાણે કાવ્યના પ્રયોજન અને સ્વરૂપને વિજ્ઞાનના પ્રયોજન–સ્વરૂપથી ભિન્ન પાડી આપ્યાં એટલું જ નહીં, કાવ્યનો અર્થ તેના ઘટકોના અન્વયમાંથી જ શોધવાનો રહે એમ પણ કહ્યું. આનું પરિણામ એ આવ્યું કે કાવ્ય જો કાવ્ય તરીકે ટકી રહેવા માગતું હોય તો તેણે કશાનો આધાર–ન સર્જકનો, ન ભાવકનો, ન જગતનો–લેવાનો ન હોય. એ રીતે તે સર્જકસ્વતંત્ર, ભાવકસ્વતંત્ર અને જગતસ્વતંત્ર બનવા ગયું કાવ્યની આ વિભાવના શુદ્ધ કવિતાની દિશામાં હતી. પણ મૂળ પ્રશ્ન અહીં જ ઊભો થાય છે કે સાહિત્ય શુધ્ધ કળા બની શકે? માધ્યમના સન્દર્ભે જો વિચાર કરવાનો હોય તો શબ્દની બહિર્નિર્દેશકતાનો સંપૂર્ણ ધ્વંસ સિધ્ધ કરી શકાતો નથી, એટલે જ ક્લાઈવ બેલ જેવાએ તો સાહિત્યનો સમાસ લલિત કલાઓમાં કરવાની ના જ પાડી દીધી હતી. જો કે આવો આત્યન્તિક અભિપ્રાય સ્વીકારવાની ઘણાએ ના પાડી પણ સાથે જ એટલું કબૂલ્યું કે પ્રકારનિષ્ઠ વિવેચનના સન્દર્ભમાં આ પ્રશ્નને ચર્ચી શકાય. એટલે લિરિક, ટુંકી વાર્તા જેવાં સ્વરૂપો શુધ્ધ સાહિત્યની દિશામાં જઈ શકે જ્યારે નવલકથા, નાટક એ દિશાનો વિચાર કરી જ ન શકે. આગળ આ મુદ્દો જુદા સન્દર્ભમાં જોઈશું.

નવ્ય વિવેચને આપણું ધ્યાન કૃતિની સામગ્રી પરથી કૃતિના માધ્યમ પર ખસેડયું. ભાષા વડે એ સામગ્રીનું, જગતનું નવેસરથી સર્જન થાય છે, એટલે માધ્યમને પ્રયોજનારી ટેકનિક કૃતિનું નિયન્ત્રણ કરે છે. જો આવી પરિસ્થિતિ હોય તો સાહિત્યિક ધોરણોનું મહત્ત્વ સ્થપાય. આ ધોરણો જાળવવા માટે સર્જકની સમાનતા પર ભાર મૂકાવા લાગ્યો. આપણા પ્રાચીન કાળમાં પણ કાવ્યની આ પ્રકારની ચર્ચા કરવામાં આવી છે. નવ્ય વિવેચને પુરસ્કારેલી ઘણી ભૂમિકાઓ

જેવી રીતે ઍરિસ્ટોટલ લૉન્જાઈનસમાં જોઇ શકાય છે તેવી જ રીતે સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રમાં પણ જોઈ શકાય છે. સાથે સાથે આપણે એ ભૂલવાનું નથી કે પ્રાચીન કાળમાં સમાજકળા, સાહિત્યના નિકટ સમ્પર્કમાં હતો. જ્યારે આપણા જમાનામાં સમાજ સાહિત્ય, કળાથી વધારે દૂર ગયો છે. આનું એક માત્ર કારણ સાહિત્યની દુર્બોધતાને ગણવામા આવે છે પણ એ વાત ખોટી છે. વર્તમાન સમાજ પર વિજ્ઞાન, બુધ્ધિવાદ, મનોરંજન, સામૂહિક માધ્યમોનો વધારે પ્રભાવ છે રાજકારણે જીવનનાં બધાં ક્ષેત્રોન કલુષિત કરી નાખ્યાં છે. મોંઘવારીને કારણે જીવનસંઘર્ષ કપરો બન્યો છે. મૂલ્યોનું આમૂલ પરિવર્તન થયું છે. આ બધાંની અસર પડી છે. સમાજથી માત્ર કળાકારો જ દૂર સર્યા નથી, તમામ સંવેદનશીલ માનવી દૂર સર્યા છે. પછી સાહિત્ય, ઑર્તેગા ગેસેટ કહે છે તેમ, સંખ્યાદરિદ્ર વર્ગ માટે રચાવા લાગ્યું સીમિત વર્ગ માટે રચાતા સાહિત્ય વિશે લખાતુ વિવેચન એથીય વધુ સીમિત વર્ગ માટે લખાવા માડ્યુ. વળી, વિવેચન પર વૈજ્ઞાનિક અભિગમના પ્રભાવ પડયો એટલે તે પણ પોતાના વિશે, પોતાના પ્રયોજન પધ્ધતિ વિશે વિચારતું થયું. પરિણામે સર્જન કરતાય વિવેચન વધુ દુર્બોધ બન્યું.

પણ આપણે જે જમાનામાં જીવીએ છીએ એ જમાનામાં કોઇપણ ઘટનાનું અસ્તિત્વ સ્વયંપર્યાપ્ત છે ? હોઇ શકે ખરુ ? સાહિત્યના પ્રભાવ સર્વથા હોતો જ નથી એ કેટલું સાચું છે? ઍલન ટેટ જેવાએ તો માલાર્મેની કવિતાનો પ્રભાવ સમાજ પર હોઈ શકે એ શક્યતાને પણ સ્વીકારી હતી. વળી, સર્જનપ્રક્રિયામાં થોડાક ગૂઢ, રહસ્યમય અંશો તો પ્રવેશતા જ હોય છે. આપણે તો મૂલ્યહ્રાસ અમાનવીકરણના યુગમાં જીવીએ છીએ, એટલે કૃતિને પદાર્થ ગણવા જતાં કૃતિના માનવીય સન્દર્ભની વધુ ને વધુ ઉપેક્ષા આપણને પરવડશે ખરી ?

સાહિત્યને વસ્તુલક્ષીને ભૂમિકા પર મૂલવવાનો નવ્ય વિવેચનનો અભિગમ સર્વશ્રેષ્ઠ છે એ માન્યતા સામે ચૈતન્યલક્ષી વિવેચનાએ પડકાર ફેંક્યો. આ વિવેચના અસ્તિત્વવાદી(existential) અસ્તિત્વમૂલક (ontological), ફિનોમિનોલોજીકલ, જેનેટિક, થેમેટિકના નામે પણ ઓળખાય છે. આ અભિગમના મુખ્ય પુરસ્કર્તાઓ માર્શલ રેમોં, જ્યોર્જ પુલે, જે. હિલિસ મિલર, આલ્બેર બેગુઇ, મોરિશ બ્લાન્શો, જયાં સ્ટારોબિન્સ્કી જેવા છે. આ વિવેચકો જિનિવા સમ્પ્રદાયના નામે ઓળખાય છે. આ અભિગમના મૂળમાં તો રોમેન્ટિસીઝમ અને ફિનોમિનોલોજી રહ્યાં છે. અહીં એ બધાની વિગતે ચર્ચા કરવાનો કે આ દરેક વિવેચકના વ્યક્તિગત અર્પણની

ચર્ચા કરવાનો અવકાશ નથી. એટલે આપણે એ અભિગમની કેટલીક મહત્ત્વની લાક્ષણિકતાઓની જ વાત કરીશું.

વિવેચનના આ અભિગમને બહુ વિશાળ અર્થમાં માનવતાવાદી અભિગમ તરીકે ઓળખાવી શકાય. પોતાના અસ્તિત્વ વિશેની માનવની સભાનતા આ વિવેચનની સામગ્રી છે. સર્જક ઇન્દ્રિયગોચર વિશ્વનો ઉપયોગ કરે છે અને એ વડે એક નવા ચૈતન્યનું નિર્માણ કરે છે. એ ચૈતન્યની તપાસ વિવેચને કરવાની. નવ્ય વિવેચનની જેમ આ વિવેચના પણ માને છે કૃતિ રાજકારણનું સાધન નથી, જીવનચારિત્રાત્મક સંકેત નથી, ઐતિહાસિક દસ્તાવેજ નથી, મનોવૈજ્ઞાનિક લાક્ષણિકતા નથી, સમાજશાસ્ત્રીય મીથ નથી કે નથી કોઈ પ્રકારનું ધાર્મિક સત્ય. એ રીતે આ વિવેચનાએ પણ સાહિત્યની પવિત્રતા સ્વયત્તતા પર ભાર મૂકયો છે. એટલું જ નહીં, આ વિવેચના સાહિત્યને સ્વયંપર્યાપ્ત માનવ અભિવ્યક્તિ તરીકે ઓળખાવે છે એટલે કૃતિને મૂલવવા માટે બહારથી કશું પણ લાવવાનું ન હોય પણ આટલી સમાનતાઓને બાદ કરો તો આ અભિગમ નવ્ય વિવેચનના સામા છેડાનો અભિગમ છે. કૃતિને 'પૃષ્ઠ પર છપાયેલા શબ્દો' તરીકે અહીં સ્વીકારવામાં આવતી નથી. નવ્ય વિવેચને તો સર્જક અને ભાવકને બાજુ પર રાખ્યા હતા પણ અહીં તો સાહિત્ય કૃતિને એક કાર્ય તરીકે સ્વીકારવામાં આવી છે, નવ્ય વિવેચનનો એક વિદ્રોહ સર્જકની રોમેન્ટિક વિભાવના સામે હતો. પણ ચૈતન્યવાદી વિવેચન સર્જકની પરંપરાગત વિભાવનાને–ક્રાન્તદર્શી, પરિવર્તનકારી ક્રાન્તિકારી, ક્રાન્તદષ્ટા, આર્ષદષ્ટા, પયગંબર, માર્ગદર્શક, વિશિષ્ટ પ્રતિભાશાળી–પુનરુજ્જીવિત કરે છે. ભાવકને પણ એજ રીતે વિશિષ્ટ સ્થાન આપ્યું. કોઈ સર્જકને ભલે પોતાનો સમાનધર્મા બસોત્રણસો વર્ષ પછી મળે, ભલે કોઈ કૃતિ સમકાલીન વાતાવરણમાં ઉપેક્ષિત થઈને પડી રહે અને એનો પ્રભાવ સો બસો વર્ષ પછી પડે તેમ છતાં દરેક કૃતિ જે સ્થળે–જે સમયે લખાય છે તેના ભાવકોને પણ સંપ્રજ્ઞાતપણે કે અસંપ્રજ્ઞાતપણે સર્જકે કેન્દ્રમાં રાખ્યા જ હોય છે. સાર્ત્ર જેવા તો 'આપણે માત્ર આપણા સમય માટે લખીએ છીએ' માને છે, કે હેન્રી પિયરે જેવા 'myth of posterity'ની જે વાત કરે છે તેની સાથે આપણે સંમત થઈએ કે નહીં, આટલું તો સ્પષ્ટ છે કે દરેક સર્જકમાં પોતાના સમયની અભિજ્ઞતા ઝિલાયેલી જ હોય છે. એટલે ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકો આ અભિજ્ઞતાની ચર્ચા કરે છે. આનો અર્થ એવો નથી થતો કે સર્જકે પોતાના સમયની અભિજ્ઞતા સાથે તત્સમવૃત્તિ કેળવી લેવી જોઈએ. એ ધારે તો પોતાના સમકાલીનોની અભિજ્ઞતા સાથે સંઘર્ષમાં ઊતરી શકે છે. સર્જક પોતાના સમકાલીનોની આગળ

હોય છે, પાઠ્ય નહીં, એટલે જ તો માર્શલ રેમોં જેવા, રૂપરચનાવાદી વિવેચકને જબરો આઘાત આપતા કહે છે કે સર્જક તો પ્રજાનુ મુખ છે, નેત્ર છે, પોતાના મૂક સમકાલીનો વતી તે સર્જન કરે છે

નવ્ય વિવેચને કૃતિપરક અભિગમ અપનાવ્યો, એનાં ઇષ્ટ પરિણામો પણ આવ્યા પણ આમ કરવા જતા કૃતિને એકમેવ, અદ્વિતિય માની લેવાની ફરજ પડી આમેય તે વ્યવહારજગતથી, કર્તાથી, ભાવકથી છેદાઈ ગઈ હોવાને લીધે આગવુ અસ્તિત્વ તો ધારણ કરી બેઠી હતી એટલુ જ નહી, એ સર્જકની બીજી રચનાઓ સાથેનો સમ્બન્ધ પણ ગુમાવી બેઠી હતી આના મૂળમા એક કારણ તરીકે સર્જનની અપૌરુષેયતાને ગણાવી શકાય ક્લીઓબ્રૅ, જેમ્સ અને એલિયટે આ અપૌરુષેયતાનો સારો એવો પ્રચાર કર્યો હતા, પરિણામે વિવેચકો કૃતિમાથી સભળાતા સર્જકના અવાજ સામે શકાની નજરે જોતા હતા ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકો તો સાહિત્યને પૌરુષેય ગણાવે છે, એટલે સર્જકની કોઈ એક કૃતિની ચર્ચાને બદલે તેની બધી કૃતિઓમાથી સભળાતા અવાજને પામવા તેઓ મથતા હતા જ્યારે કોઈ એક કૃતિની ચર્ચા કરવાની હોય ત્યારે પણ તેઓ એ કૃતિમા અન્ય કૃતિઓના બીજ, વિકાસ, પડઘા તપાસવા પર તેઓ ભાર મૂકતા હતા જો એક કૃતિ અને બીજી કૃતિ વચ્ચેની ભેદક રેખા પણ ભુસાઈ ગઈ હોય તો તો પછી સાહિત્યપ્રકારો વચ્ચેની ભેદકરેખા પણ ભુસાઈ જાય ક્રોચેએ પણ આ જ વાત કરી હતી

નવ્ય વિવેચને રૂપરચનાનુ ગૌરવ કર્યું હતુ, એટલે અલકાર, પ્રતીક, ભાષા વગેરે યુક્તિપ્રયુક્તિઓનુ મહત્ત્વ વધ્યુ હતુ પણ ચૈતન્યલક્ષી વિવેચના તો આને Surface textual forms તરીકે ઓળખાવે છે આ બધી યુક્તિપ્રયુક્તિઓ સમગ્ર અનુભૂતિનો અશ થયો એટલે કૃતિમા આકારિત થયેલી અનુભૂતિ જ મહત્ત્વની, એટલે રૂપરચનાવાદીને આ વિવેચકો પણ સભળાવી શકે વસ્તુને શુ જાણે વ્યાકરણી ટેકનિકના અગોને બદલે કૃતિના Patterns of percepti ons તપાસવા જોઈએ નવ્ય વિવેચને પ્રતીક જેવી યુક્તિનુ બહુમાન કર્યું હતુ પણ ચૈતન્યલક્ષી વિવેચક પ્રતીક સામે શકાની નજરે જુએ છે જો કે આને મૂળમા ફિનોમિનોલોજી છે પદાર્થ અને તેને માણનારી ચેતનાની વચ્ચે કશુ લાવવાનુ ન હોય આપણી આજુબાજુ તો વિભાવનાઓનુ વર્ચસ્ છે, એટલે પદાર્થને પૂરેપૂરો ઓળખવાને બદલે એનામા રહેલી સર્વસામાન્યતાને ઓળખી લઈ તરત જ બીજી વિભાવનાઓ સાથે એના સમીકરણો માડી બેસીએ છીએ એટલે રિચ્બો જે unthought reality ની વાત કરે છે તેને ખરેખર તો પામવાની

છે. પણ પ્રતીક તો આપણને ફરીથી વિભાવનાઓના જગતમાં લઈ જાય છે. બીજી બાજુએ આપણે અત્યાર સુધી મેળવેલા જ્ઞાનને દૂર રાખીને પદાર્થોને જોઈએ તો નવા ખણ્ડની શોધ થઈ શકે છે. હવે વિવેચકે જે શોધ કરવાની છે તે-અનુભૂતિ જે ક્ષણે મૂક મટી જઈને શબ્દબદ્ધ થઈ તે ક્ષણની સર્જકચેતનાની કરવાની છે. આમ કરવા માટે વિવેચકે પોતાના ચિત્તમાં વિહાર કરવો પડે તો તે કરવાની પણ તૈયારી રાખવી જોઈએ. આ દૃષ્ટિએ જોઈશું તો વિવેચન આત્મલક્ષી બને, પ્રભાવવાદી બને, આત્મકથાત્મક પણ બને. આલ્બેર બેગૂઈ તો કહે જ છે; 'Subjective criticism seems to me entirely justifiable and defensible.'

આ વિવેચના તો સાહિત્યને સંવિત્તિ તરીકે આત્મપ્રતીતિ તરીકે ઓળખાવે છે, સર્જક પણ પહેલેથી સિધ્ધ થઇ ચૂકેલો નથી પણ જેમ જેમ કૃતિ સર્જાતી જાય તેમ તેમ પ્રગટ થનારો સર્જક છે. કૃતિ રચાઈ ગયા પછી સર્જકથી સ્વતન્ત્ર બની જાય છે, પણ કૃતિ જીવંત એવી અસ્મિતા છે, વિવેચક આવી અસ્મિતામાંથી સર્જકની અનુભૂતિને નવેસરથી સર્જવાનો પ્રયત્ન કરે છે, પણ આ માટે કૃતિ-કૃતિની ભાષા સિવાય બીજો તો કોઈ માર્ગ નથી. એટલે આ ભાષા શૈલી પાછળ રહેલા દર્શનને પામવાનો પ્રયત્ન વિવેચક કરે છે. આ દર્શન ભાષા દ્વારા જ પ્રગટ કરી શકાતું હોવાને કારણે ભાષાની બધી જ શકયતાઓ કવિ તાગે છે એવી ભૂમિકા આ વિવેચનાએ પણ સ્વીકારી છે.

આ વિવેચના પણ સર્જન અને વિવેચન વચ્ચેનો ભેદ સ્વીકારતી નથી. આ ભૂમિકા આધુનિક સંરચનાવાદી પધ્ધતિએ કામ કરનારાઓમાં પણ જોવા મળે છે. આ વિવેચનાની સિધ્ધિ-અસિધ્ધિઓનો ખ્યાલ તો ઉમાશંકર જોશી, સુન્દરમ, રાજેન્દ્ર શાહ, ગુલામ મોહમ્મદ શેખ, લાભશંકર ઠાકર કે સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્ર, રાવજી પટેલ જેવા કવિઓ કે સુરેશ જોષી જેવા વાર્તાકારની વિગતે ચર્ચા કરવાથી આવી શકે.

નવ્ય વિવેચને કૃતિને આપણા જાગતિક સન્દર્ભથી દૂર કરી પરિણામે સાહિત્ય જીવાતા જીવનથી દૂર સરી ગયું. આ પરિસ્થિતિ માટે બીજું પણ એક કારણ જવાબદાર લાગે છે. સાહિત્યની ભાષાને એક વિશિષ્ટ પ્રકારની ભાષા તરીકે વિવેચને ઓળખાવી. એટલે સાહિત્યની ભાષા અને વ્યવહારની ભાષા વચ્ચે એક વિરોધ ઊભો થયો. હવે આવો વિરોધ કલ્પો એટલે એનું સ્વાભાવિક પરિણામ એ જ આવે કે સાહિત્ય અને અન્ય માનવવિદ્યાઓ વચ્ચે, સાહિત્ય અને

જગત વચ્ચે વિરોધ ઊભો થાય પરિણામે સાહિત્ય બીજા બધાથી છેદાઈ જાય આ ભયસ્થાનનાથી રશિયન સ્વરૂપવાદીઓ બહાર આવી ગયા જગત સાથેનો સમ્બન્ધ જતો કર્યા વિના તેઓ સાહિત્યની સ્વાયત્તતા સિદ્ધ કરવા મથ્યા. રશિયન સ્વરૂપવાદીઓમા મુખ્યત્વે આઈખેન બામ, શ્કલોવ્સ્કી, યાકોબસનની ગણના થાય છે OPOYAZ નામે ઓળખાતી સંસ્થાએ સાહિત્યના માધ્યમનો વિશિષ્ટ રીતે અભ્યાસ આરંભ્યો નવ્ય વિવેચનની જેમ રશિયન સ્વરૂપવાદીઓ પણ સાહિત્યને સ્વયંપર્યાપ્ત માને છે ભાષાની શક્તિઓને સાહિત્યમા પૂરેપૂરી ખર્ચવાના આવે છે એ ભૂમિકા પણ અહી સ્વીકારાય છે આ માટે તેમણે પ્રતીકવાદનો આધાર લીધા છે પણ ભાષાનુ ધ્વનિક વૈજ્ઞાનિક અધ્યયન કરવાની બાબતમા તેઓ પ્રતીકવાદની સામે પડયા તેઓ Phonetic content પર અર્થાત્ કૃતિના 'મેસેજ' પર ભાર આપવા માગતા ન હતા એટલે પછી ઇતિહાસ, સમાજશાસ્ત્ર, જીવનચરિત્ર, મનોવિજ્ઞાનની મદદ લીધા વિના તેઓ આગળ વધ્યા કળા સ્વયં પર્યાપ્ત, આત્મ-નિર્ણાયક અને મનન યાનની માનવપ્રવૃત્તિ છે એવો જાહેરાત કરી અને શ્કલોવોવસ્કીએ તો કહ્યુ 'કળા હમેશા જીવનથી સ્વતન્ત્ર રહી હતી, કળાનો રંગ કદી પણ શહેરના કિલ્લા પર ફરકતી ધજાના રંગનુ પ્રતિબિંબ પાડતો નથી' એટલે સાહિત્યવિવેચનનુ ક્ષેત્ર નિયત બની જાય આ વિવેચન પદવ્યવિહારી કે પ્રભાવવાદી બની ન શકે વળી કળાકૃતિની વ્યાખ્યા નવ્ય વિવેચનને સમાન્તર છે 'કૃતિઓ શક્ય તેટલે અંશે કળાકૃતિઓ બને એવી રીતે પ્રયોજાયેલી વિશિષ્ટ ટેકનિકો વડે સર્જાયેલી કૃતિઓ એટલે કળાકૃતિઓ'

જેવી રીતે એઝરા પાઉંડે 'make it new'નો આદેશ આપ્યો હતો તેવી રીતે વિક્ટર શ્કલોવ્સ્કીએ પણ novelty, 'making strang' નો આગ્રહ રાખ્યો કૃતિને જો કળાકૃતિ તરીકે અસ્તિત્વ પ્રાપ્ત કરવુ હોય તો શ્કલોવ્સ્કી કહે છે તે પ્રમાણે બે યુક્તિઓ કવિએ પ્રયોજવી પડે. એક તો-device of 'form made difficult' અને બીજી defamiliarization આ વિભાવનાઓ રશિયન સ્વરૂપવાદીઓની દેન નથી તે પરંપરાગત વિવેચનમા પણ જોવા મળે છે સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રમા વક્રોક્તિ અને ચમત્કારની વિભાવનાઓ આ સંદર્ભમા યાદ કરી શકાય

રશિયન સ્વરૂપવાદીઓએ aesthetic normsની શક્યતા નકારી નાખી એટલે એક જમાનામા જે કળા હોય તે બીજા જમાનામા કળા ન પણ હોય દરેક કૃતિ દરેક વાચને આપણને જુદી લાગી શકે એવી શક્યતાને જ્યા સ્વીકારો

ત્યાં કૃતિના ઐતિહાસિક સન્દર્ભનો પ્રશ્ન ઉભો થાય. નવ્ય વિવેચને કાવ્યનું શાશ્વત અને અનૈતિહાસિક સ્વરૂપ કલ્પ્યું હતું, જ્યારે રશિયન વિવેચકોએ ઈતિહાસની સાથે સાથે પલટાતા જતા કાવ્યની વાત કરી. કૃતિ આપણને પ્રત્યેક વાચને જે નવીનતાનો અનુભવ કરાવે છે તેના મૂળમાં આ પરિવર્તનશીલતા રહેલી છે. કૃતિનો જો એક માત્ર, સુનિશ્ચિત અર્થ હોત તો તો હજાર-બેહજાર વર્ષ પહેલાંની કૃતિનો અર્થ એના સમકાલીન ભાવકોને સમજાયો હતો તે જ અર્થ આપણને પણ અવગત થાત. આ ભૂમિકાને આગળ વિસ્તારો એટલે કાવ્યનો અર્થ કોઇ ઐતિહાસિક બિન્દુએ અશ્મીભૂત થયેલો હોતો નથી એવી બાર્થની માન્યતા સુધી જઈ શકાય.

અહીં એ સ્પષ્ટતા કરવી જોઇએ કે કાવ્યની કોઈ નિશ્ચિત વ્યાખ્યા કરી ન શકાય એ વાત રશિયન વિવેચકોએ જ પહેલવહેલી કરી નથી. Aestheticsની ચર્ચા કરનારા મોટા ભાગના ફિલસૂફોએ આ વાત પુરસ્કારી જ છે. કાવ્યની ત્રિકાલાબાધિત વ્યાખ્યા સમ્ભવી જ ન શકે. હવે જો આ પરિસ્થિતિ હોય તો કાવ્યની વ્યાખ્યામાં પરિવર્તન લાવનારું કોઈ તત્ત્વ અસ્તિત્વ ધરાવે છે એટલું તો સ્વીકારવું પડે. એ પરિવર્તન કળાકૃતિ લાવે છે એમ કહી શકાય. પણ કળાકૃતિમાં આવતું પરિવર્તન શાને આભારી છે? એના ઉત્તરમાં આપણે સંસ્કૃતિ કે માનવ-સન્દર્ભને ગણાવીશું. તો પછી કાવ્યને બૃહદ્ સન્દર્ભમાં શા માટે તપાસવું? જો કે અગાઉ જોયું તે પ્રમાણે રશિયન સ્વરૂપવાદીઓ કૃતિને બૃહદ્ પરિપ્રેક્ષ્યમાં તપાસવા તૈયાર ન હતા. કારણ કે તેમને કાવ્યનાં ઘટકો વચ્ચેના રસલક્ષી સમ્બન્ધોમાં (aesthetic relations) જ રસ હતો.

હવે આપણે શ્કલોવ્સ્કીએ ચર્ચેલી બે યુક્તિની વાત પર આવીએ. આમાં defamiliarization ની વાત તો કોલરિજે પણ કરેલી છે અને જુદી પરીભાષામાં લગભગ દરેક વિવેચકે કરી છે. બીજી યુક્તિ તે સ્વરૂપની નવીનતા—પણ આ નવીનતા સિધ્ધ કેવી થાય આપણા યાંત્રિક બનતા જતાં પ્રતિભાવોને મૌલિક બનાવવા માટે આમ કરવું જરૂરી છે. પણ યાકોબ્સન કહે છે તે પ્રમાણે નવીનતા હમેશા પરમ્પરાના અનુસન્ધાનમાં જ જોઈ શકાય. નિયમોથી દૂર જવા માટે પહેલાં નિયમો તો જાણવા જ પડે. એટલે યાકોબ્સનની દૃષ્ટિએ દરેક કૃતિમાં પરમ્પરાગત માળખું અને પરમ્પરા વિમુખ માળખું હોય જ. આધુનિક કવિ જ્યારે મધ્યકાલીન સાહિત્યિક માળખાનો ઉપયોગ કરે ત્યારે આ ઘટના બહુ સ્પષ્ટપણે જોઈ શકાય. એલિયટને યાદ કરો, જૂના અને નવા કવિઓને વંદન કરનારાઓને

યદ કરો જે રૂઢ માળખાનાથી બહાર જ ન આવે તે નવી કળાને ઓળખી ન શકે અને તેવી જ રીતે પરમ્પરામાંથી સાવ અસ્પૃશ્ય રહેનારો પણ અન્ધો જ જન્માવે

અનુઆધુનિક વિવેચના રશિયન સ્વરૂપવાદના ગ્રહીતોને માન્ય ન રાખી શકે કારણ કે એ વિવેચનાએ પણ કૃતિના વિશાળ સન્દર્ભને ધ્યાનમા ન રાખ્યો નવ્ય વિવેચને અને રશિયન સ્વરૂપવાદે કૃતિને તપાસવા માટેની બળવત્તર ભૂમિકા પૂરી પાડી એનો અસ્વીકાર તો થઈ ન શકે પણ આમ કરવા જતા બીજા અનેક સન્દર્ભોને જતા કરવા પડયા સાહિત્યકૃતિનો એક સન્દર્ભ સાહિત્યિક પરમ્પરાનો હોય છે, બીજો સન્દર્ભ જે તે ભાષાનો હોય છે, ત્રીજો સન્દર્ભ સાંસ્કૃતિક સન્દર્ભ હોય છે, ચોથો સન્દર્ભ એ જ કવિની રચનાઓનો હોય છે, પાંચમો સન્દર્ભ જે તે સાહિત્યપ્રકારનો હોય છે, છઠ્ઠો સન્દર્ભ કવિનો, સાતમો ભાવકનો આ બધા સન્દર્ભોનો વિચાર વિવેચને કરવો જોઈએ જે વિવેચના આ સન્દર્ભોની ચર્ચા કરે તેનો 'bad criticism' કહીને છેદ ઉડાડી ન શકાય કૃતિ શબ્દોની બનેલી છે, એ શબ્દો અરસપરસ પ્રભાવ પાડે છે, પણ કૃતિના આ શબ્દો સહેજ પણ બહિર્નિર્દેશક નથી એ મત કેટલે અંશે ટકી શકે એ એક પ્રશ્ન છે સર્જન પ્રક્રિયાના માધ્યમને જો આપણે વિધાયક બળ તરીકે ગણતા હોઈએ તો માધ્યમની—ભાષાના માધ્યમની આ વિશિષ્ટતા—મર્યાદા પણ સ્વીકારવી જોઈએ

રશિયન સ્વરૂપવાદીઓએ પણ સ્વરૂપ—રૂપરચનાને ટેકનિકના સમવાય તરીકે ઓળખાવી, એ રીતે તેઓ પણ નવ્ય વિવેચનની પરમ્પરા સાથે સામ્ય ધરાવતા થઈ ગયા આ સ્વરૂપવાદ જ્યારે ચેક વિવેચકો પાસે આવ્યો ત્યારે તેમણે એમનું નામ સંરચનાવાદ પાડ્યું તેમણે જોયું કે રૂપરચનાને માત્ર છંદ, લય, અલંકાર જેવી યુક્તિઓના સમવાય તરીકે ઘટાવી ન શકાય, એટલે જ રોમન ઇન્ગાર્ડન સાહિત્યકૃતિને અનેક સ્તરી રચના તરીકે ઓળખાવે છે આ અનેક સ્તર કૃતિના ધ્વનિથી દાર્શનિક પીઠિકા સુધીના છે એટલે આ રીતે આપણે સંરચનાવાદની પ્રાથમિક ભૂમિકા સુધી આવી પહોંચ્યા

વીસમી સદીના આરમ્ભના દાયકાઓમા ભિન્ન ભિન્ન વિદ્યાશાખાઓને સ્વયંસમ્પૂર્ણ માનીને અભ્યાસ કરવામા આવતો હતો આની પાછળ જે તે વિદ્વાન પોતાના ક્ષેત્રની ગંભીર અને ગભીર પર્યેષણા કરે એવો આશય હતો આનું એક પરિણામ એ આવ્યું કે સાહિત્યનો અભ્યાસી પણ કા તો મધ્યકાલીન સાહિત્યમા કા તો આધુનિક સાહિત્યમા, નવલકથામા કા તો કવિતામા જ રચ્યો પચ્યો રહ્યો

પોતાના મનગમતા–મનફાવતા–વિષયની બહાર જવામાં તેને કશો રસ ન રહ્યો. સ્વાર્થ ન રહ્યો. આનું ગંભીર પરિણામ એ આવ્યું કે આપણું જગત વધારે ને વધારે સંકુચિત બનતું ગયું. આપણે વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્યમાં આપણા પ્રશ્નોને મૂકી ન શકયા. એટલે ખંડ દર્શનનો જાણે મહિમા વધવા લાગ્યો. આવી પરિસ્થિતિમાંથી બચવા માટે સર્વાશ્લેષી વિજ્ઞાનની શોધમાં નીકળવું પડે. સમાજશાસ્ત્ર, નૃવંશશાસ્ત્ર, ભાષાવિજ્ઞાન, મનોવિજ્ઞાન, અર્થશાસ્ત્ર, સાહિત્ય વિવેચન– આ બધાનો સમ્પુટ રચીને કોઇ ઘટનાને જોતા થઇએ તો એક બૃહદ્ પરિપ્રેક્ષ્ય ઊભો કર્યો કહેવાય. આવા પરિપ્રેક્ષ્યમાં કોઈ ઘટનાને તપાસવાની પધ્ધતિને સંરચનાવાદી પધ્ધતિ તરીકે ઓળખાવી શકાય. આ કોઈ વાદ નથી પણ એક પધ્ધતિ છે એનું ધ્યાન, શોલ્સ કહે છે તેમ, રાખવું પડે.

નવ્ય વિવેચને કૃતિનિષ્ઠ અભિગમ અપનાવીને વ્યક્તિવાદનું મહત્ત્વ સ્થાપ્યું. જ્યારે આપણા જમાનામાં સમષ્ટિવાદનો વિચાર કરવો પડે, આખી Systemનો વિચાર કરવો પડે.

એટલે પછી સંરચનાવાદ માત્ર સમકાલીન સાહિત્યને જોતો નથી પણ સમગ્ર સાહિત્યને જુએ છે. વળી સાહિત્ય સંજ્ઞાને બહુ ઉદાર બનીને જોવામાં આવે છે, એટલે સાહિત્ય, પત્રકારત્વ, જાહેરખબરો, લોકપ્રિય સાહિત્ય, ડિટેકટીવ નવલકથાઓને પણ એમાં આવરી લેવામાં આવે છે. સાહિત્યની વિભાવના, તેની વિશિષ્ટતાને આપણે અસાહિત્યના સન્દર્ભમાં જ તપાસી શકીએ, એટલે જ અબ્રામ્સ કપ્લન જેવા એસ્થેટીકસ ઑવ્ પોપ્યુલર આર્ટસની પણ ચર્ચા વિચારણા કરવા તૈયાર થયા હતા.

સાહિત્યકૃતિ કયારેય શૂન્યાવકાશમાં તો રચાતી નથી આપણે એક સામાન્ય દૃષ્ટાન્ત લઇએ. માની લો કે આજે આપણે સમકાલીન એસ્કિમોની કોઈ રચના વાંચીએ છીએ. એ વાંચીને આપણને સાહિત્ય વાંચ્યાનો એવો કોઈ આનન્દ આવતો નથી. આપણે એ રચનાને ફગાવી દઈએ છીએ, તેને નિકૃષ્ટ કોટિનું લેબલ લગાવીએ છીએ. વર્ષો પહેલાં રામનારાયણ પાઠકે એક આફ્રિકન ગીતને ટાંકીને કહ્યું હતું કે આમાં આપણને કશો કાવ્યાનન્દ મળતો નથી. પણ આવો જે અભિપ્રાય અપાય છે તે વિકસિત સંસ્કૃતિઓના સાહિત્ય વાંચીને પકવ થયેલી રુચિને આધારે અપાય છે. આપણે સાવ પછાત જાતિની સંસ્કૃતિની એક સાહિત્યકૃતિને ખૂબ જ વિકસિત સંસ્કૃતિની સાહિત્યકૃતિના સન્દર્ભમાં મૂકીએ છીએ. પણ આપણે પેલી કૃતિને તેની સાંસ્કૃતિક, સાહિત્યિક પરંપરામાં મૂકીને જોઈએ તો જ

તેનું યોગ્ય મૂલ્યાંકન કરી શકીએ કૃતિની સ્વાયત્તતામાં માનનારા તો આને સાહિત્યના ઇતિહાસનો પ્રશ્ન ગણી કાઢે પણ એસ્થેટિક્સ, વિવેચન અને સાહિત્યના ઇતિહાસને પરસ્પર પૂરક ગણવામાં આવ્યા જ છે વળી સાહિત્યનો વિષય પણ માનવ છે એટલે સાહિત્યની વાત કરતી વખત સમગ્ર સંસ્કૃતિનો વિચાર કરવો પડે આમ થાય તો જ અર્થઘટન નામની પ્રવૃત્તિ શક્ય બને છે કારણ કે જ્યાં સુધી કૃતિ અને કૃતિ બહારના વિશ્વ વચ્ચેના સમ્બન્ધો ન સ્થપાય ત્યાં સુધી કયા અર્થની શોધ કરીશું? એટલે કૃતિઓ વચ્ચેના સમ્બન્ધો, સાહિત્યપ્રકારો વચ્ચેના સમ્બન્ધો, સમગ્ર સંસ્કૃતિમાં સાહિત્યનું સ્થાન તપાસવાં જરૂરી બને છે પણ આ બધાનો આધાર સાહિત્ય વિશેની સૂઝ પર રહેલો છે મને કોઈ કૃતિ સાહિત્ય કૃતિ છે કે નહીં એની જ જો જાણ થાય તો હું ગમે તટલી વિદ્વત્તાથી સંરચનાવાદી પધ્ધતિનો ઉપયોગ કરું તો પણ એનો કશો અર્થ સરવાનો નથી એટલે જ સૌથી મહત્ત્વનો અને પહેલો પ્રશ્ન કૃતિની સાહિત્યિકતા પારખવાનો છે

સામાન્ય રીતે સંરચનાવાદની સાથે ભાષાવિજ્ઞાનને સાંકળવામાં આવે છે પણ કૃતિનો ભાષાવૈજ્ઞાનિક અભ્યાસ સંરચનાવાદી પધ્ધતિનો એક માત્ર ભાગ છે ભાષાવિજ્ઞાનના અભ્યાસને પરિણામે જ કાવ્યભાષા અને વ્યવહારની ભાષા પરસ્પર વિરોધી નથી એ માન્યતા દૂર થઈ આનો એક ફલિતાર્થ એવો પણ નીકળી શકે કે એસ્થેટિક ફોલિસીઝ—એ માત્ર કાવ્યભાષાનો વિશેષ નથી વ્યવહારની ભાષામાં પણ એ જોઈ શકાય છે વ્યવહારની ભાષામાં લક્ષ્યાર્થ, વ્યંગ્યાર્થ ઉપરાંત આલંકારિક યુક્તિ પ્રયુક્તિઓનો ઉપયોગ પણ કરવામાં આવે છે પણ એથી કરીને વ્યવહારની ભાષા સાહિત્યકૃતિ તો બનતી નથી હવે જ્યારે કૃતિનું ભાષા-વૈજ્ઞાનિક પૃથક્કરણ કરવામાં આવે ત્યારે સાહિત્યકૃતિ વિશે કશું વિશેષ જાણી શકાય ખરું? આખરે કોઈપણ જ્ઞાનની સાર્થકતા જે ઘટનાનો અભ્યાસ કરીએ તને વિશે કશું વિશેષ કહી શકે છે કે નહીં તના ઉપર રહેલો છે એટલે અહીં એક સ્પષ્ટતા એ કરી લેવી જોઈએ કૃતિનું વ્યાકરણ જાણવાથી કશું વિશેષ જાણી શકાતું નથી શોલ્સ જેવાએ પણ તેના પુસ્તક 'સ્ટ્રક્ચરાલિઝમ'માં કહ્યું છે 'ભાષાવૈજ્ઞાનિક વર્ણન સાહિત્યિક પ્રતિભાવનો પ્રશ્ન ઉકેલી નહીં શકે કારણ કે કાવ્ય માત્ર વિશિષ્ટ કાવ્યાત્મક નિબન્ધનમાં જ જો કોડ-સંદેશાઓ આપતું હોત તો પ્રશ્ન બહુ સરળ બનત પણ કાવ્ય તો સર્જક અને ભાવકના આદાનપ્રદાન સાથે સંકળાયેલું છે વળી છંદ, લય, અલંકાર જેવી યુક્તિઓથી તે તે સાંકેતિક લિપિ ધરાવતું થાય છે એટલે ભાષાવિજ્ઞાન આપણા વતી કાવ્યનો મર્મ ઉઘાડવાનું નથી, એ તો આપણે જ શોધવો પડે'

સંરચનાવાદી પધ્ધતિ વડે કોઈ પણ સમ્પૂર્ણ એકમને સાવ નાનામાં નાના એકમોમાં વહેંચી શકાય છે. આમ ઘટનાને અહીં હ્રાસ કરવામાં આવે છે પણ આ વિવેચકો કહે છે કે જેમ અણુ વડે વિભુ જાણી શકાય તેમ ખંડ પરથી આપણે અખંડ સુધી જઈ શકીએ. Etienne Souriau જેવાએ નાટયાત્મક માળખાઓનું સરલીકરણ કર્યું, આની મદદથી કોઈપણ નાટકની રચના તપાસી શકાય તથા નહીં લખાયેલાં નાટક વિશે પણ કહી શકાય. તેમણે નાટકની મૂળભૂત સ્થિતિઓ કલ્પીને લગભગ ૨૧૦૧૪૧ જેટલી શક્યતાઓ ચીંધી બતાવી છે. Andre Jolles જેવાઓ એથી આગળ ગયા અને એમણે સાહિત્યનાં બધાં સાદાં માળખાં શોધી કાઢ્યા. આમ કરવા માટે એમણે દંતકથા, પ્રબંધ, મીથ, સમસ્યા, સૂત્ર, વાર્તા ટૂચકા જેવાં સ્વરૂપોની મદદ લીધી. આ ભૂમિકાનો વધુ વ્યવસ્થિત રીતે ઉપયોગ રોબર્ટ શોલ્સે અને રોબર્ટ કલોગે 'ધ નેચર ઑવ નેરેટીવ'માં કર્યો છે.

નાટક અને કવિતા કરતાં કથાસાહિત્યમાં સંરચનાવાદી અભિગમ સારી રીતે પ્રયોજી શકાય છે. કાવ્યનો અનુવાદ અશક્ય છે એવી જાહેરાત ઘણા બધાએ કરી છે, પરભાષાનું કાવ્ય અનુવાદમાં ઘણું ગુમાવે છે પણ લેવી સ્ટ્રાઉસ કહે છે તે પણ પરભાષાની myth આપણે કશું ગુમાવ્યા વિના માણી શકીએ છીએ. 'તેનું હાર્દ શૈલીમાં, સંગીતમાં કે પદાન્વયમાં રહેલું નથી પણ તેની વાર્તામાં રહેલું છે.' હવે mythને બદલે અહીં નવલકથા મૂકી જુઓ. જો નવલકથાની વિશિષ્ટતા તેની શૈલીમાં ન હોય અને વાર્તાતત્ત્વમાં હોય તો પછી નવલકથામાં નવ્ય વિવેચનનો અભિગમ ખાસ કામ ન લાગે. વળી નવલકથા જ્ઞાન વિજ્ઞાનનાં ક્ષેત્રો સાથે, કાવ્યનાં ગણાવેલાં બધાં પ્રયોજનો સાથે સંકળાયેલી છે. એટલે જ બોરીસ ટોમાશેવ્સ્કીએ નવલકથામાં આકાર અર્પતા સિધ્ધાન્ત તરીકે વિચાર અને વસ્તુને ગણાવ્યા હતા.

આરંભમાં આપણે જોઈ ગયા કે સાહિત્ય વિવેચન માપદંડો પૂરા પાડનારું વિવેચન ન બની શકે. સાહિત્ય પાસે આપણે કેટલીક મૂળભૂત અપેક્ષા રાખીએ છીએ એ સાચું પણ સમય અને સ્થળની સાથે આપણી બીજી અપેક્ષાઓ બદલાય કરે છે. શોલ્સ દૃષ્ટાન્ત આપીને સમજાવે છે કે હેન્રી જેમ્સે ફિલ્ડીંગ અને થેકરેને નીચલી કક્ષાના લેખકો ગણાવ્યા હતા. જેમ્સે પોતાની નવલકથાને ધોરણ તરીકે સ્વીકારી, પણ નવલકથા અતિશય વિશાળ સંન્દર્ભ ધરાવે છે એ મત ન સ્વીકાર્યો વેન બુથે 'ર્‌હેટોરિક ઑવ્ ફિક્શન'માં જેમ્સ જોયૂસની નવલકથાને વખોડી કાઢી

કારણ કે તેણે ૧૮મી ૧૯મી સદીની નવલકથાને ધોરણ તરીકે સ્થાપી, એવી જ રીતે Auerbachએ 'માઇમેસિસ'માં આધુનિક નવલકથાની ચેતનાના બહુવિધ પ્રતિફલનોને ભાંડયાં કારણ કે તેણે ઓગણીસમી સદીની વાસ્તવપ્રધાન નવલકથાને આદર્શ માની હતી આવું એક કારણ કે એ કહી શકાય કે સાહિત્ય વિવેચનમાં પ્રકારનિષ્ઠ અભિગમ શા માટે જરૂરી છે એ કયા પ્રકારની સમસ્યાઓ ઉકેલે છે તેના તરફ ખાસ ધ્યાન આપ્યું નથી સંરચનાવાદ હંમેશાં વૃહદ્ પરિપ્રેક્ષ્યનો આગ્રહ રાખે છે એટલે નવલકથાની આપણી વિભાવના એવી હોવી જોઈએ કે તેમાં ગોવર્ધનરામથી સુરેશ જોષીનો સમાવેશ કરી શકાય હવે આપણે આ રવી ક્રાન્તિના યુગમાં રહેલી ઘટના જોઈએ

લગભગ સોળમી સદી સુધી આપણે એમ માનતા હતા કે સૂર્ય પૃથ્વીની આસપાસ ફરે છે આ માન્યતાને પરિણામે માનવનું, ધર્મનું, ચર્ચનું વધારે ગૌરવ સ્થપાયું હતું પણ ગેલિલિયોએ આ માન્યતાને ખોટી જાહેર કરી પરિણામે માનવનું મહત્ત્વ ઘટ્યું ડારવિને આ શોધને માન્યતા આપી અને ઈશ્વરી સત્તાનું પતન થયું ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિએ રહીસહી પરમ સત્તાને નિરર્થક બનાવી દીધી અને નિત્શેએ ઈશ્વરના મરણની ઘોષણા કરીને ભવિષ્યના મરણપંથના માટેનો માર્ગ ખુલ્લો કરી આપ્યો ઈશ્વરનું મરણ થયું, ધર્મનું મરણ થયું, સનાતન મૂલ્યોના મરણ થયાં સાહિત્યસ્વરૂપોના નાભિશ્વાસ સંભળાવા લાગ્યા પરમ્પરાગત સાહિત્ય શાળખાઓના મરણ, સાહિત્યના પ્રયોજનના મરણ કાવ્યના અર્થનું મરણ, નવલકથામાં ચરિત્ર સંકલનાનું મરણ, કથનાત્મકતાનું મરણ—આ બધા મરણોના અન્ત બાકી શું રહ્યું ? સર્જક બાકી રહ્યો હતો એટલે છેવટે રોલાં બાર્થે આવીને તેને મારી નાખ્યો પછી બીજાઓ આવ્યા અને તેમણે કૃતિના વિઘટનની વાત કરી આ વિઘટનની ભૂમિકા સમજવી એટલી બધી અઘરી નથી

આધુનિક અને અનુઆધુનિક વિવેચનાએ નવ્ય વિવેચન સામે વિરોધ કર્યો પણ તેમ છતાં નવ્ય વિવેચનના કેટલાક ગૃહીતો તેણે પણ માન્ય તો રાખ્યાં જ છે કૃતિ સર્જકના જીવનના દસ્તાવેજ નથી, કૃતિને ઇતર પ્રયોજન નથી, કૃતિ અનુકરણ નથી કૃતિમાં અર્થબહુલતાને અવકાશ હોય છે પણ બાર્થ જેવા આપણું ધ્યાન કૃતિ પરથી ખસેડે છે કૃતિના વસ્તુલક્ષી અસ્તિત્વને સ્વીકારવા માટે તે તૈયાર નથી એટલે પછી વિવેચન પણ વસ્તુલક્ષી હોય એમ તે માનતા નથી કારણ કે ભાવકની ચેતનાથી અસ્પૃષ્ટ એવું પદાર્થનું કોઈ અસ્તિત્વ સંભવી શકતું જ નથી એ રીતે ભાવકને કારણે કૃતિનું અસ્તિત્વ સ્પષ્ટ બને છે આ વિવેચના *intrinsic*

criticism પરથી extrinsic criticism તરફ જવા માગે છે. અહીં આપણે એટલું નોંધી શકીએ કે જે કૃતિઓ open structures ધરાવતી હોય તે કૃતિઓની ચર્ચા આ પદ્ધતિએ કરવાથી લાભ થાય, જ્યારે closed structures ધરાવતી કૃતિઓની ચર્ચા નવ્ય વિવેચનની પદ્ધતિએ કરવાથી લાભ થાય. Edward wasiolek કહે છે કે રેને વેલેક જેવા કલ્પન, પ્રતીક, લક્ષણા, મીથને intrinsic criticism સાથે સાંકળે છે જ્યારે સાહિત્ય અને મનોવિજ્ઞાન, સાહિત્ય અને સમાજવિદ્યા વગેરેને extrinsic criticism સાથે સાંકળે છે તે શાને આધારે ? પછી ઉમેરે છે કે સાહિત્યને ઘડનારાં જે પરિબળોને અસાહિત્યિક ગણીને ફેંકી દીધા હતા તે પોતાનું લેણું વસૂલ કરવા આવ્યા છે. આ વાતને પોલ દ માને વ્યંગમાં કહી છેઃ 'સાહિત્યકૃતિના આંતરિક કાયદા અને વ્યવસ્થાની સારી એવી તપાસ કરી ચૂક્યા પછી હવે આપણે નિશ્ચિતતાપૂર્વક સાહિત્યની વિદેશી બાબતો વિચારી શકીએ.' એટલે આ બધા વિવેચકો નવ્ય વિવેચનને અને રૂપરચનાવાદને 'tyrannical muse' તરીકે ઓળખાવે છે.

પણ આગળ જોયું તે પ્રમાણે નવ્ય વિવેચન પ્રત્યેનો તિરસ્કાર પૂર્વગ્રહોને લીધે જન્મ્યો છે. નવ્ય વિવેચનની ભૂમિકાઓ આત્મસાત્ કર્યા વિના જ તેમના પર આક્રોશ ઠાલવવામાં આવ્યો છે. બાર્થ અને તેમના સમકાલીનોએ આપણને હાસ્યાસ્પદ લાગે એ રીતે વિરોધો કર્યા છે. કદાચ એ વિરોધોને તેમના સન્દર્ભમાં–ફ્રાન્સની તાત્ત્વિક પરંપરામાં, સામ્યવાદી વૈચારિક પરમ્પરામાં જ સમજી શકાય. આમ છતાં આપણે કેટલીક માન્યતાઓ જોઈએ. પૂર્વગ્રહમુક્ત ભાવકના સિદ્ધાન્તને બાર્થ ખોટો ઠેરવે છે. એના જ અનુસંધાનમાં તે કહે છે કે 'તટસ્થ વિવેચના'નું અસ્તિત્વ જ નથી. નવ્ય વિવેચનની પરમ્પરા અમેરિકન હોઈ તેને તે મૂડીવાદી નીપજ ગણાવે છે. એટલે નવ્ય વિવેચન 'જે દુર્બોધતા, સમતુલા, ટેન્શનનો આગ્રહ રાખે છે તે તો 'સુનિશ્ચિત, પૂર્વસ્થાપિત, અપરિવર્તનશીલ વાસ્તવિકતા ભુંસવા લાક્ષણિકતાની વાચક છે...સંવેદના, રુચિ જાણે વસ્તુલક્ષી હોય અને તે ઐતિહાસિક કે આર્થિક પરિબળોથી અપ્રભાવિત રહેતાં હોય એવી નવ્ય વિવેચકોની ભૂમિકા છે. આ અપ્રામાણિક વિવેચના કહેવાય...નર્મમર્મ (wit), કટાક્ષ (irony), વિડમ્બના, વગેરે તો પતનોન્મુખ સભ્ય સમાજની અપેક્ષાઓ કહેવાય.' (જુઓ–ટેરેન્સ હૉક કૃત–સ્ટ્રક્ચરાલિઝમ ઍન્ડ સિમિઓટિક્સ').

નવ્ય વિવેચન પરનાં આક્રમણોના મૂળમાં એક યા બીજી રીતે સોસ્યૂરની વિચારણા જવાબદાર છે. સોસ્યૂરે language, langue અને paroleના પાડેલા

વિભાગીકરણને આધારે વિવેચકોએ પોતાના ઓજારો સજાવ્યા છે આ તરફ સૌપ્રથમ ધ્યાન નવ્ય વિવેચનને ઉદાર દૃષ્ટિએ જોતા રેને વેનેકે જ દોર્યું હતું આપણા અભ્યાસને જો વિજ્ઞાનની કક્ષાએ મૂકવો હોય તો pardle પરથી langue તરફ જવુ પડે કૃતિની વિશિષ્ટતાનો અભ્યાસ કરવા તને વિશાળ સન્દર્ભમા મૂકવી પડે. સોસ્યૂરે પ્રયોજેની આ પરિભાષાને આપણે જુદી રીતે પ્રયોજી શકીએ તે જેને language અર્થાત્ સમગ્ર ભાષા કહે છે તેને આપણે literature કહીએ, ત જેને langue કહે છે તેને આપણે નવલકથા-ટૂકી વાર્તા જેવા સાહિત્યપ્રકાર તરીકે ઓળખીએ અને તે જેને parole કહે છે તેને આપણે સાહિત્યકૃતિ તરીકે ઓળખાવી શકીએ આ રીત આપણે સાહિત્યકૃતિ પરથી સાહિત્યપ્રકાર તરફ જવુ પડે.

સોસ્યૂરે ભાષા વિશેનો ખ્યાલ બદલ્યો પરિણામે વાસ્તવિક્તા વિશેનો બધો ખ્યાલ બદનાઈ ગયો અત્યાર સુધી જે બધી ક્રાન્તિ થઈ તેમણે માનવ વિશેની વિભાવનામા પરિવર્તન આણ્યુ ન હતુ અટલે આ બધી વિચારસરણીઓ માનવ કેન્દ્રી હતી પણ ધારો કે આ માનવીને દૂર કરવામા આવે તો શુ પરિણામ આવે? આ માનવીન કેન્દ્રમા રાખીને જ આપણે સર્જક વિશેના ખ્યાલો તપાસ્યા હતા પણ એ બધા ખ્યાલોને નવ્ય વિવેચને અવગણ્યા હતા કૃતિનુ સત્ય આપણા જગતના સત્ય કરતા જુદુ છે અને એ સત્ય ઘટકતત્ત્વોના અન્વયમાથી પ્રગટ થાય છે તનુ અર્થઘટન કૃતિની રચના સન્દર્ભે કરી શકાય છે પણ કૃતિને જો આવો અર્થ જ ન હોય તો-અનુઆધુનિક વિવેચન એમ માને છે કે કૃતિને આવો કોઈ શાશ્વત અર્થ સભવી શકતા નથી અર્થખનનની પ્રવૃત્તિ જ મિથ્યા છે પણ નવ્ય વિવેચને આવી કોઈ અર્થખનનની પ્રવૃત્તિ કરી ન હતી કૃતિનો કોઈ સનાતન અર્થ સમ્ભવી જ ન શકે એ વાત પહેલેથી સ્વીકારાઈ જ છે ભાષા, સસ્કૃતિ, સમાજના પરિવર્તનો હમેશા કૃતિઓના અર્થને પલટતા જ આવ્યા છે આજે 'શાકુન્તલ'નો જે અર્થ કાલિદાસને કે એના સમકાલીનોને અભિપ્રેત હતો તે અર્થ આપણને અભિપ્રેત હોઈ ન શકે કાલિદાસ પછી રચાયેલી કૃતિઓએ પણ 'શાકુન્તલ'નો અર્થ બદલ્યો એટલે જ રેને વેનેક જેવાએ 'સાહિત્યનો ઇતિહાસ એટલે આવા અર્થઘટનોનો ઇતિહાસ'ની રજૂઆત કરી હતી આ રીતે કૃતિનુ અસ્તિત્વ સ્થાપી, નિશ્ચિત બની રહેવાને બદલે એ બદલાતું જ રહે છે એ ભૂમિકા, અનુઆધુનિક વિવેચકો ભલે ન માને, સ્વીકૃત થયેલી જ છે

કલાકૃતિની વસ્તુલક્ષિતા સામે ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકોએ કરેલા આક્રમણને

તો સમજી શકાય. પણ જ્યારે સંરચનાવાદી વિવેચકો એમ કહે કે નવ્ય વિવેચન ભાવકની નિષ્ક્રિયતામાં માને છે (જુઓ કેથરિન બેલ્સી 'Critical Practice') ત્યારે એની માંડણી જ ખોટી લાગે છે. પિરાન્દેલોના નાટક 'Each in His Own Way'માં બે અંક વચ્ચેના આભાસી વિરામના દૃશ્યમાં એક પાત્ર બીજાને કહે છે: 'બીજાં નાટકોમાં તમારે ખુરશીને અઢેલીને બેસી જ રહેવાનું હોય છે, જ્યારે પિરાન્દેલોના નાટકમાં તો તમારે સક્રિય રહેવું પડે.' કોઈ પણ સાચો સર્જક કદી પણ ભાવકને નિષ્ક્રિય બનાવે નહીં, રશિયન સ્વરૂપવાદીઓએ આ સન્દર્ભમાં 'defamiliarization of form'ની વાત કરી હતી. રસાનુભવની ચર્ચા વખતે પણ સ્પષ્ટ કરવામાં આવે છે કે ભાવક સક્રિય બનીને જ રસાનુભવ કરી શકે.

આપણે એ તો કબૂલ કરીએ જ કે સાહિત્યની ભાષા અને વ્યવહારની ભાષા વચ્ચે એવો કોઈ સૈદ્ધાંતિક ભેદ સંભવી ન શકે. જ્યારે જ્યારે આવા ભેદ સ્વીકાર્ય બન્યા છે ત્યારે ત્યારે કૃત્રિમ કાવ્યબાનીનો જન્મ મળ્યો છે. પણ સાથે એ પણ સાચું કે વ્યવહારની ભાષા જ્યારે સાહિત્યકૃતિમાં પ્રયોજવામાં આવે છે ત્યારે એ ભાષા ઉપર કોઈક પ્રકારનો સંસ્કાર તો થતો હોય છે. તે શા કારણે? કળાકૃતિનો સન્દર્ભ એને માટે જવાબદાર હોય તો એ કારણે કળાકૃતિ વિશિષ્ટ અસ્તિત્વ ધારણ કરે કે નહીં? રૂપરચના માત્ર સર્જકકેન્દ્રી નહીં પણ ભાવકકેન્દ્રી પણ હોય છે. એક રીતે જોઈએ તો વિવેચનના બધા અભિગમો ભાવકકેન્દ્રી જ હોય છે. ભાવક કળાકૃતિમાંથી અને જગત તથા કળાકૃતિ વચ્ચેની સમાનતા–અસમાનતા–વિરોધમાંથી અર્થ શોધતો હોય છે. અર્થબહુલતાની પ્રાપ્તિ સર્જકની ગુલામીમાંથી છૂટ્યા પછી જ થતી હોય છે એમ આ અનુઆધુનિક સંરચનાવાદીઓ માને છે. જો ઈશ્વર જેવી પરાત્પર સત્તાનો નકાર થતો હોય તો પછી ઈશ્વરની સમકક્ષ ગણાતા સર્જક–પ્રજાપતિ–ની એવી અસામાન્ય સત્તાનો પણ નકાર કરવો પડે, અહીં એક મહત્ત્વની વાત વિસારે પાડવામાં આવી છે અને તે એ કે વિવેચન સર્જનોત્તર ઘટના છે, તે સર્જનનિર્ભર છે. વાસ્તવમાં તો સર્જનનું દાસત્વ આ વિવેચનાને ખૂંચે છે, પણ સર્જકની અસામાન્ય સત્તાનો નકાર કરીને વિવેચનની અસામાન્ય સત્તાનો સ્વીકાર કરવો એમાં તાત્ત્વિક રીતે તો કોઈ ભેદ નથી. અહીં કારયિત્રી પ્રતિભા કરતાં ભાવયિત્રી પ્રતિભાને વધુ મહત્ત્વ આપવાનો પ્રયત્ન દેખાય છે. આપણે ઘડીભર કબૂલી લઈએ કે બાર્થે S/Z વડે ક્રાન્તિ કરી નાખી પણ બાલ્ઝાક જ ન હોત તો! દરેક ભાવકનું રુચિતન્ત્ર આગવું હોય છે એ કબૂલવા છતાં કૃતિમાં કોઈ વસ્તુલક્ષી ભૂમિકા જ નથી હોતી એમ માની શકાય નહીં. કૃતિનાં અનેક અર્થઘટનોની શક્યતા સ્વીકારવા છતાં આડેધડ અર્થઘટનોને છૂટ મળતી નથી. સ્થળ અને સમયની

દષ્ટિએ તો અર્થઘટનોની બહુલતાને અવકાશ હોય છે પણ સમકાલીનો કૃતિના અર્થઘટન પરત્વે મતૈક્ય ધરાવતા હોવા જોઈએ એવો કોઈ આગ્રહ રાખતુ નથી કૃતિ અર્થઘટનોની શક્યતાઓને જન્માવે છે એનો અર્થ એ થયો કે તે યાંત્રિક પ્રતિભાવ જન્માવતી નથી વળી રોલા બાર્થ જેની રીત કહે છે કે વિવેચક પુરોગામી વિવેચકોએ શોધી કાઢેલા તૈયાર અર્થોને સ્વીકારતા નથી એ જ રીતે સર્જક પણ પુરોગામીઓના માળખાઓને યથાવત્ સ્વીકાર્યા નથી તે વાસ્તવિકતાને પણ યથાવત્ સ્વીકારતા નથી આગળ પિરાન્દેલોના જે નાટકનો ઉલ્લેખ કરી ગયા તે જ નાટકમા એક પાત્ર કહે છે 'તમે એમ માનો છો કે વાસ્તવિકતા નિશ્ચિત, નિયત હોય છે અને તમને જો કોઈ તમારી આ ભ્રમણામાથી મુક્ત કરે તો તેણે તમને છેતર્યા કહેવાય ! મૂર્ખાઓ, આ નાટક તો એમ કહે છે કે દરેક માણસે પોતાનો આધાર પોતે ઊભો કરવાનો—ટકે ટકે જે વાસ્તવિકતા તમારી પોતાની ન હોય તેને ત લાત મારવી જોઈએ, એ તમે પોતે સર્જી નથી એટલા માટે તમે તો એને પરજીવી બનીને વળગી રહ્યા છો' હવે જો સર્જક આ સિદ્ધ કરતા હોય તો ભાવક નિષ્ક્રિય રહી જ ન શકે એટલે વિવેચન છેવટે તો કૃતિ સાથેનો સવાદ બની રહે છે

હવે આપણે અનુઆધુનિક યુગમા ખૂબ ચર્ચાસ્પદ બનેલા deconstruction—વિઘટન—ના મુદ્દાને લઈએ સર્જક વાસ્તવિકતાનુ વિઘટન કરી તેનુ પુનર્ઘટન કરે છે એ વાત જુદી છે વિવેચક કૃતિની ચર્ચા કરતી વખતે તેના અગોનુ વિઘટન કરે છે અને પછી સમગ્ર કૃતિની ચર્ચા કરે છે એ પણ જુદી વાત છે અહી તો કૃતિના વિઘટનનો હેતુ કૃતિની નિર્માણપ્રક્રિયા સમજવાનો છે વાનેગી જેવાએ કે ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકોએ પણ સર્જનપ્રક્રિયા સમજવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો પણ એનાથી આ તપાસ જુદી પડી જાય છે 'કૃતિના વિઘટનનો હેતુ કેથરિન બેલ્સી આ રીત સમજાવે છે—આ વડે કૃતિની નિર્માણપ્રક્રિયા સમજી શકાય છે સર્જકના અગત અનુભવોની તપાસ મહત્વની નથી કૃતિના નિર્માણની રીત, સામગ્રી અને કૃતિમા તેની ગોઠવણી તપાસવાનો હેતુ છે કૃતિમા રહેલા આતરવિરોધનુ કેન્દ્ર ઓળખવુ જોઈએ આ કેન્દ્ર આગળ કૃતિના નિબન્ધને લાદેલા નિયત્રણોથી તે મુક્ત થઈ જાય છે આવા આતરવિરોધને કારણે કૃતિનુ એક માત્ર, પ્રમાણભૂત વાચન શક્ય નથી એટલે તે બહુલસ્વરૂપા બને છે, પુન પુન વાચનક્ષમ બને છે, તે માત્ર નિષ્ક્રિય વપરાશ—consumption—માટે સર્જાઈ નથી

જોઈ શકાશે કે નવ્ય વિવેચનની કામગીરી ખાસ જુદી પડતી નથી પણ કૃતિની રચનામા રહેલુ કેન્દ્ર અને તે વડે સ્થપાતી કશીક સવાદિતાની શોધ જેની રીતે

નવ્ય વિવેચન તો કૃતિની અનેકવિધતા, તેના ભિન્ન ભિન્ન અર્થોની વિવિધતા, કૃતિના સમ્ભવિત અર્થ શોધવાનો પ્રયત્ન કરે છે. સમ્ભવ છે કે આ અર્થ વચ્ચે સંઘર્ષો પણ જાગે, કૃતિ પોતે જ પોતાની આલોચના કરે; કૃતિ જે રીતે મૂલ્યો સ્થાપવા માગે છે તેની આલોચના કૃતિ કેવી રીતે કરે છે તે તપાસવાથી ભાવક કૃતિ શોધી કાઢે છે.

આવી રીતે નવેસરથી રચાયેલી કૃતિ–text–માં અર્થ સદાય પ્રવહમાન હોય છે. બાર્થે work અને text વચ્ચે આ સન્દર્ભમાં ભેદ પાડેલો છે. ગોવર્ધનરામે ચાર ભાગમાં 'સરસ્વતીચન્દ્ર' લખી અને ત્રિપાઠી પ્રકાશન સંસ્થાએ તે બહાર પાડી, આપણે અમુક કિંમત આપીને ખરીદી લાવ્યા, કબાટમાં મૂકી. આ work કહેવાય. પણ કૃતિના વાચન વખતે હું text શોધી કાઢું છું. બને કે મારે કૃતિનું પુનર્સર્જન કરવું પડે. મને 'સરસ્વતીચન્દ્ર' ન ગમતી હોય તો એની ચર્ચા કરવાનો સમ્પૂર્ણ અધિકાર છે, પણ હું ફરી એને 'સર્જી' શકું ખરો ? જો હું કૃતિને ફરીથી સર્જવાનો હોઉં તો પેલી કૃતિના લેખકને મારે માત્ર પ્રભાવ તરીકે સ્વીકારવો પડે, અથવા એને અતિથિ કહેવો પડે, મારાથી એને કર્તા કહી ન શકાય. એટલે સર્જક, સ્રષ્ટા, કવિ, પ્રજાપતિ, Author (તેના વ્યુત્પત્તિગત અર્થમાં), maker–જેવી વિભાવનાઓને ભૂલી જવી પડે. એટલે જ 'Textual Strategies'ના સંપાદક હરારી ફુકોના સન્દર્ભમાં કહે છે: 'ફુકોના કહેવા પ્રમાણે તો લેખક કૃતિને લખનારી વ્યક્તિ નથી; તે વિશિષ્ટ દરજ્જો ધરાવતી વ્યક્તિ નથી અથવા તે કોઈ ઉક્તિનો નિરીક્ષક પણ નથી.'

આવા એક વિઘટનનો નમૂનો જોઈએ. મેથ્યૂ આર્નોલ્ડના 'ધ સ્કોલર જિપ્સી' કાવ્યની ચર્ચા આ પદ્ધતિએ કરવામાં આવી છે. કૃતિના આરમ્ભમાં જોવા મળતી પેસ્ટોરલ રીતિની નોંધ લીધી છે, આ રીતિ કવિ પાછળથી ત્યજી દે છે અને આવા જિપ્સીને અનુકૂળ એવી પ્રાકૃતિક વિપુલતાનાં કલ્પનો દ્વારા આગળ વધે છે. આ કલ્પનોની સમૃદ્ધિ પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે અને ધીમે ધીમે કૃતિમાં એક વિરોધ ઊભો થાય છે. એક વેપારીના ચિત્ર આગળ અન્તની ભ્રાન્તિ જન્મે છે. કાવ્યની સમગ્ર રચનામાં એક વિશિષ્ટ પ્રકારનો આશાવાદ સંકળાયેલો છે. કૃતિ તેનો સામનો પણ કરે છે. એટલે કૃતિ પોતે જ પોતાના દાવાનો વિરોધ કરે છે, આ જિપ્સી કે તેની અમર દૃષ્ટિનો નિર્દેશ ન કરી શકવાને કારણે તે કાવ્ય જગતને જીવન અર્પી શકે એવી સત્તાનો પુરાવો પણ આપી શકતું નથી.–આ પ્રકારની ચર્ચા નવ્ય વિવેચનની પરમ્પરાની નથી લાગતી ?

આ અને આવા બીજા વિઘટનો જોયા પછી આપણને લાગશે કે જેવી રીતે ભાષાવિજ્ઞાનીઓ નગણી કૃતિઓની ચર્ચા ભારે ઉત્સાહથી કરતા હતા (આનુ એક નમૂનારૂપ દૃષ્ટાન્ત અમેરિકન ચૂંટણીસૂત્ર I like Ike ની યાકોબ્સને કરેલી ચર્ચા પૂરું પાડે છે) તેવી રીતે અનુઆધુનિક સંરચનાવાદીઓ પણ નબળી કૃતિઓ–દા ત સર આર્થર કોનન ડોયલ, જુલે વર્ન એલન એડગર પોની વાર્તાઓ–ની ચર્ચા પણ ભારે ઉત્સાહથી કરે છે આર્થર કોનન ડોયલની વાર્તાને નિમિત્તે તત્કાલીન પ્રત્યક્ષ જ્ઞાનવાદી વિજ્ઞાન (Positivistic Science)ની મર્યાદાઓ ચીંધી બતાવવામાં આવે એ જમાનામાં ઘણા લોકોએ શેરલોક હોમ્સને બેકર સ્ટ્રીટ, લંડનના સરનામે મદદ માટે પત્રો લખ્યા હતા તેની વાત કરવામાં આવે (ગોવર્ધનરામના સમકાલીન વાચકોએ સરસ્વતીચન્દ્ર અને કુમુદને સાચા માન્યા જ હતા ને ?) તે ઉપરાત આ વાર્તાની નાયિકાઓ રહસ્યમય કેમ લાગે છે, એને અને સેક્સને શો સમ્બન્ધ–આવા મુદ્દાઓ ચર્ચાયા છે

ઘણી વખત વિઘટનની ચર્ચા અર્થશાસ્ત્રની સહાયથી પણ કરવામાં આવે છે બજારમાં ટુથપેસ્ટ, સાબુ, બ્લેડ, અત્તરની જાહેરખબરો આવે છે આ બધી વસ્તુઓને બીજી વસ્તુઓના સન્દર્ભમાં મૂકવામાં આવે છે જે કારખાનામાં એ વસ્તુ પેદા થઈ, જે કારીગરોએ એના ઉત્પાદનમાં ભાગ લીધો તેમના સન્દર્ભમાં વસ્તુની વાત ભાગ્યે જ થતી હોય છે તેવી જ રીતે પરંપરાગત સાહિત્યવિવેચન સાહિત્યકૃતિને નિર્માણ તરીકે નહીં પણ સર્જકની વ્યક્તિતાની સ્વયંભૂ અભિવ્યક્તિ તરીકે ઓળખાવે છે રચનારીતિને સંપ્રજ્ઞાત પરિબળોની નીપજ તરીકે પરંપરા તો ઓળખાવતી નથી, એ તો એમાં રહસ્યાત્મક અંગોનો પણ સ્વીકાર કરે છે અને એને કારણે સર્જકપ્રતિભા ધરાવતી કૃતિને મુગ્ધ ભાવે જોયા કરે છે

ફરી આપણે ચીજવસ્તુઓના ઉત્પાદનની ભૂમિકા પર આવીએ ટુથપેસ્ટ પર નિર્માતા કંપનીનુ નામ હોય છે અને એ વાચીને આપણે ખરીદીએ છીએ એના ખોખા પર ઉત્પાદક મજૂરોના નામ હોતા નથી આપણે એ જ રીતે સર્જકનુ નામ વાચીને જ કૃતિ ખરીદતા હોઈએ છીએ, એ કૃતિ પાછળ સર્જકે કેવો શ્રમ કર્યો તેને આપણે લક્ષમા લેતા નથી સર્જકે પ્રવર્તમાન ભાષામાથી કેવી રીતે કૃતિ નિપજાવી, એ આખી પ્રક્રિયા કેવા પ્રકારની છે તેને લક્ષમા લેતા નથી પણ વિવેચન એ કોઈ જાહેરખબર જેવુ છે જે આપણને એ કૃતિ વધારેમા વધારે શુ આપી શકે એમ જણાવતુ રહે ? ગુજરાતમા સીંગતેલની જાહેરાત આ રીતે આપવામા આવે છે

'ઉત્તમ રસોઈ જમવાનો શોખ હોય તો ફલાણુ સીંગતેલ વાપરો '

આ જ રીતે નવલકથાની જાહેરાત કરી શકાય:

'ઉત્તમ કૃતિઓ વસાવવાનો શોખ હોય તો આ નવલકથા અવશ્ય ખરીદો.'

હજુ વધારે લાલચ દેખાડીને જાહેરખબર આપી શકાય:

'બજારભાવે તો આ મશીન હજાર રૂપિયામાં મળે પણ આપના માટે માત્ર સાતસો રૂપિયામાં.'

હમણાં હમણાં સાહિત્યકૃતિઓની પણ જાહેરખબર આ રીતે અપાય છે:

'ઉત્તમ બાંધણી, ઉત્તમ છપાઈ, ડેમી સાઈઝના ત્રણસો પાનાં, બજારભાવે આ ગ્રન્થની કિંમત ૬૦ રૂપિયા થાય પણ માર્ચ ૧૯૮૩ પહેલાં માત્ર ૩૫ રૂપિયામાં.' તે પણ મૂર્ધન્ય વિવેચક—ની પ્રસ્તાવના સાથે.'

પ્રકાશકો તો પોતાના ગ્રન્થને ચીજવસ્તુ–commodity–ગણાવે, તેને મન ભાવક એ ગ્રાહક છે. એ સાચું કે નાની નાની સમીક્ષાઓ પુસ્તકખરીદી માટે માર્ગદર્શન પૂરૂં પાડે પણ એનો અર્થ એવો નથી કે વિવેચક એ પ્રકાશન સંસ્થાનો કોપી-રાઈટર છે.

અનુ-આધુનિક વિવેચનપદ્ધતિ કૃતિની નિર્માણપ્રક્રિયા તપાસે છે, કૃતિને ઘડનારી ઉક્તિઓ તપાસે છે. કૃતિનું કૃતક જ્ઞાન ફરી આલેખવાના બદલે તે કૃતિનું સાચું જ્ઞાન આલેખે છે. આ વિવેચના કૃતિને 'ચીજ–વસ્તુ' તરીકે ગ્રહણ કરતી નથી પણ તેનો આસ્વાદ નવી રીતે લે છે. આનો અર્થ કૃતિનું નિર્માણ વિઘટન કરવું થાય. લાકાન જેવા ફ્રોઈડની મદદ વડે સાહિત્યકૃતિઓની તપાસ આદરે. કોઈ દૃઢ નિશ્ચિતતા વિનાના જગત, અનન્ત ગતિને શક્ય બનાવતા બ્રહ્માંડ વડે કોપરનિકન ક્રાંતિ શક્ય બની અને એનું શ્રેય લાકાન ફ્રોઈડ આપે છે. વિઘટનની આ સમગ્ર પ્રક્રિયામાં પરમ સત્તા પદભ્રષ્ટ થઈ, એવી જ રીતે પરાત્પર ચેતના, વૃત્તિઓ, અર્થશાસ્ત્રની સર્વોપરિતા પણ વિવાદાસ્પદ બની. જો જીવનનાં બીજાં ક્ષેત્રોમાં આ શક્ય બનતું હોય તો સાહિત્યમાં કેમ નહીં ? એટલે સર્જકની સત્તાનો પણ વિઘટનાવાદી વિવેચકોએ અસ્વીકાર કર્યો.

સર્જકની વ્યક્તિગત પ્રતિભાનો અસ્વીકાર બાર્થ જેવા એટલા માટે કરે છે કે તેનું–સર્જકનું જગત ભાષા વડે સર્જાયું છે, એ ભાષા–એ શબ્દો–બીજી ભાષા અને બીજા શબ્દો વડે પણ સમજાવી શકાય છે. એટલે પછી કૃતિની અદ્વિતીયતાનો

યથાર્થ જ ભ્રામક છે; સર્જકે માત્ર ગોઠવણી કરી છે. હવે સર્જકના મરણનો અર્થ માત્ર એટલો કે સર્જકની સત્તામાંથી કૃતિ મુક્ત થઈ અને તે અર્થબહુલ, આંતરવિરોધી અને પરિવર્તનશીલ બનવાની સત્તા ધારણ કરી શકી. એ કૃતિમાંથી રહસ્ય, દર્શન શોધવાનો કોઈ અર્થ નથી. સર્જકને સ્વીકારો એટલે તો કૃતિને મર્યાદિત કરી ગણાય. વાસ્તવમાં તો કૃતિ ઉકેલવાની છે, છૂટી પાડવાની છે, કૃતિમાંથી અર્થ ઉવેખાવા માટે જ તે એમાં અવિરતપણે કાસનામાં આવતો હોય છે. એટલે 'સાહિત્ય' નામ સામે પણ બાર્થને વાંધો છે, 'લખાણ' (writing) સંજ્ઞા જ સારી.

પણ બાર્થ પહેલાં Machereyએ વિઘટનની પ્રક્રિયા આરમ્ભી દીધી હતી. રહસ્યમય, ગૂઢ સર્જક અદૃશ્ય થઈ ગયો અને એને સ્થાને તૈયાર સામગ્રીનું રૂપાન્તર કરનાર ફસાવી આવ્યો. વિવેચકે પણ પોતાનો કસબ આરંભવાનો છે. વિવેચન દ્વારા થતું આ નિર્માણ બીજી વિદ્યાશાખાઓને કામે લગાડીને કરી શકાય. દા. ત. સુન્દરમ્ કૃત 'મને આકર્ષ્યો છે' કાવ્યનું વિઘટન કરવું હોય તો જાતીય વાસના અને આધ્યાત્મિકતા વચ્ચેના સમ્બન્ધો મનોવૈજ્ઞાનિક સ્તર પર આલેખવા પડે. ભારતીય ધર્મપરંપરામાં પણ એ સમ્બન્ધો કેવા હતા તે બતાવવું પડે ઇતિહાસમાંથી મળી આવતા આવા બીજા નમૂનાઓ ચર્ચી શકાય Iconographyનો અભ્યાસ હોય તો એનો ઉપયોગ કરી શકાય હિંદુ મંદિરોમાં સ્ત્રીની કાયા–ખાસ કરીને વક્ષસ્થળનો મહિમા કેવી રીતે કરવામાં આવ્યો છે, સમકાલીન વાતાવરણમાં–જાહેરખબરોમાં સ્ત્રીના વક્ષસ્થળનો ઉપયોગ કેવી રીતે કરવામાં આવે છે તેની ચર્ચા કરી શકાય. 'મને આકર્ષ્યો છે સતત ગર્વા આ પયધરે' પંક્તિનો ઉપયોગ જાહેરખબરમાં કરીએ– 'મને આકર્ષ્યો છે સતત જલતી આ સિગરેટે' તો શા પરિણામો આવે આ બધી ચર્ચા વિગતે કરીએ તો તમે સુન્દરમ્‌ની કવિતાનું વિઘટન કર્યું કહેવાય. આ હળવી મજાકને બાજુ પર રાખીએ, બાર્થે S/Zમાં બાલ્ઝાકની વાર્તાને નિમિત્તે સૉસ્યુરોત્તર ભાષાવિજ્ઞાન, લાકાનના મનોવિજ્ઞાન, માર્ક્સના અર્થશાસ્ત્રનો ઉપયોગ કરીને બાલ્ઝાકને અને તેના સમકાલીનોને અપ્રાપ્ય એવો અર્થ શોધી કાઢયો, એ રીતે તેણે બાલ્ઝાકની રચનાનું વિઘટન અને પુનર્સર્જન કર્યાનું કહેવાય છે. તો વળી લાકાને પોની વાર્તા 'The Purloined letter'ની કરેલી ચર્ચા જુઓ. આ અનુઆધુનિક વિવેચકો એટલું જ કહેવા માગતા હોત કે સાહિત્યવિવેચન અન્ય શાસ્ત્રોની ઉપેક્ષા ન કરી શકે તો ખાસ વાંધો નથી. એડવર્ડ સેઇદ જેવાએ પણ extrinsic criticismને મહત્ત્વ આપતાં કહ્યું છે કે કૃતિને પહેલાં તો સામાજિક, રાજકારણી સન્દર્ભમાં સ્થાપવી પડે. કૃતિના સમાજ, રાજકારણ જેવી સંસ્થાઓ પર પડતા પ્રભાવની વાત કરવી જ પડે આ મુદ્દો પણ સ્વીકારી શકાય પણ સાહિત્યવિવેચનને આ બધાં

શાસ્ત્રોની પાછળ પાછળ જવું જોઈએ એવો આગ્રહ રાખવામાં આવે તો ત્યાં વાંધો આવે છે. મનોવિજ્ઞાન અને અર્થશાસ્ત્રની મદદ લઈ શકાય પણ સાહિત્યવિવેચન તુચ્છ બની જાય અને આ શાસ્ત્રો અત્યંત મહત્ત્વના બની જાય તો પછી આપણે માની લેવું પડે કે એ સાહિત્યવિવેચન નથી.

જે અનુઆધુનિક વિવેચનાની આજે યુરોપમાં બોલબાલા છે તે વિવેચના સાહિત્યકૃતિને આલોકિત કરવામાં નિષ્ફળ ગઈ છે અને માત્ર આલોકિત થાય છે વિવેચકની સમ્પ્રજ્ઞાત અને અસમ્પ્રજ્ઞાત મનોદશા. આ વિવેચનામાં અનેક વિરોધાભાસો છે, વિકૃત અસમ્બદ્ધતાઓ છે, અંગદ કૂદકાઓ છે. તાર્કિક સુસંગતતા, વિશદતા અને સુસંવાદી વૈચારિક માળખાંઓને અને આ આધુનિક વિવેચનાને બાપે માર્યાં વેર છે. આવા આક્ષેપો પિકાર જેવાએ કર્યા હતા (વિગતવાર અહેવાલ માટે જુઓ Serge Doubrousky કૃત 'ધ ન્યૂ ક્રિટીસીઝમ ઈન ફ્રાન્સ') અનુ-આધુનિક સંરચનાવાદી વિવેચન વિશેના પરિસંવાદમાં એક પ્રતિષ્ઠિત ફિલસૂફે પ્રશ્ન પૂછ્યો હતો–'શા માટે જે કહેવું છે તે સીધેસાદી રીતે કહેતા નથી અને દેરિદા, પોલ દ માનની વિચારણાના કેન્દ્રમાં રહેલી ભૂમિકા સ્પષ્ટ કરતા નથી?' (જુઓ JAAC–Fall–1981–Textual Strategiesની Dan O'Haraની સમીક્ષા).

આખરે તો કોઈ પણ વિવેચનાનો હેતુ સાહિત્યકૃતિનાં જે મર્મસ્થાનો જોવાનું ભાવક ચૂકી ગયો છે તે બતાવવાનો હોવો જોઈએ. આનો અર્થ એ નથી કે વિવેચક સાહિત્યેતર ક્ષેત્રો વિશે અનભિજ્ઞ રહેવો જોઈએ. હવે એવા એકદંડિયા મહેલમાં રહેનારા વિવેચકોનો જમાનો રહ્યો જ નથી. જીવન–સમાજ–સંસ્કૃતિના પરિવર્તન પામતા પ્રવાહોની વચ્ચે જ સાહિત્યની ગતિવિધિ સમજી શકાય. પણ આનો અર્થ એવો પણ નથી કે સાહિત્યવિવેચનમાં વિશદતા સંભવી જ ન શકે. આધુનિક વિવેચન જાર્ગન રચે છે અને બીજાઓ ફસાય એ પહેલાં પોતે જ ફસાઈ જાય છે. આ માયાજાળ પાછળ એક કારણ એ પણ છે કે છેલ્લામાં છેલ્લી વિવેચનોની ફેશનોના સ્વીકારમાં રહેલાં જોખમો આપણે જોઈ શકતા નથી. Methodologyના અતિરેક સામે તો બાર્થે પણ વાંધો લીધો હતો. ઘણી વખત તો આવો વિવેચક જે કૃતિ વિશે ચર્ચા કરે તે વાંચવાને બદલે મૂળ કૃતિ બે ત્રણ વખત વાંચી લેવી વધારે સારી એમ વાચકોને લાગે છે. આ વિવેચનાની આડે પરિભાષા આવે છે– એટલે આવી પરિભાષાથી વેગળા રહીને સાહિત્ય, સાહિત્યકૃતિની વાત કરી શકીએ છીએ કે નહીં તે જોવું જોઈએ. પણ પરિભાષા વડે વાચકોને આંજી શકાતા હોય છે, એટલે પરિભાષાના દુર્ભેદ્ય કિલ્લા જો ઊભા કર્યા હોય તો એમાં અ બ ક તો

સ્થાન જ આમ છે નર્જકે નામ ભૂંસી નાખ્યું છે હવે નર્જકની નક્કી અર્થ માન એનો કે સર્જકની સત્તામાંથી કૃતિ મુક્ત થઇ અને તે અર્થબહુલ, આત્મવિરોધી અને પરિવર્તનશીલ બનવાની સત્તા ધારણ કરી શકી એ કૃતિમાંથી રહસ્ય, અંતિમ સાર્થકતાના કોઈ અર્થ નથી નર્જકનો સ્વીકાર એટલે તો કૃતિને મર્યાદિત કરી ગણાય વાસ્તવમાં તો કૃતિ ઉકેલવાની છે, છૂટી પાડવાની છે કૃતિમાંથી અને અનેક અર્થો જે માટે જ તે એના અવિરતપણે પ્રસરમાં આવતા હોય છે એને 'સર્જન' નામે પણ બાર્થને વાંધો છે, 'લખાણ' (Writing) નામ જ માન્ય છે.

પણ બાર્થ પહેલાં Machereyએ વિઘટનની પ્રક્રિયા આરંભી દીધી હતી રહસ્યમય, ગૂઢ સર્જક અદૃશ્ય થઈ ગયો અને એને સ્થાને તૈયાર સામગ્રીનું રૂપાંતર કરનાર કસબી આવ્યા વિવેચકે પણ પોતાનો કસબ આરંભવાનો છે વિવેચન હવે કેવળ આ નિર્માણ બીજી વિદ્યાશાખાઓને ક્રમે સાંકળીને કરી શકાય. દા. ત. સુન્દરમનું 'મને આકર્ષ્યા છે' કાવ્યનું વિઘટન કરવું હોય તો જાતીય વાસના અને આધ્યાત્મિકતા વચ્ચેના સમ્બન્ધો મનોવૈજ્ઞાનિક સ્તર પર આલેખવા પડે ભારતીય ધર્મપરંપરામાં પણ એ સમ્બન્ધો કેવા હતા તે બતાવવું પડે ઈતિહાસમાંથી મળી આવતા આવા બીજા નમૂનાઓ ચર્ચી શકાય Iconographyનો અભ્યાસ હોય તો એનો ઉપયોગ કરી શકાય. હિંદુ મંદિરોમાં સ્ત્રીની કાયા–ખાસ કરીને વક્ષસ્થળના મહિમા કેવી રીતે કરવામાં આવ્યો છે, સમકાલીન વાતાવરણમાં–જાહેરખબરોમાં સ્ત્રીના વક્ષસ્થળનો ઉપયોગ કેવી રીતે કરવામાં આવે છે તેની ચર્ચા કરી શકાય 'મને આકર્ષ્યો છે સતત રંગવા આ પયધરે' પંક્તિનો ઉપયોગ જાહેરખબરમાં કરીએ–'મને આકર્ષ્યો છે સતત જલતી આ સિગરેટે' તો શા પરિણામે આવે. આ બધી ચર્ચા વિગત કરીએ તો તમે સુન્દરમની કવિતાનું વિઘટન કર્યું કહેવાય આ હળવી મજાકને બાજુ પર રાખીએ, બાર્થે S/Zમાં બાલ્ઝાકની વાર્તાને નિમિત્તે એસ્તરોજાર ભાષાવિજ્ઞાન, લાકાનના મનોવિજ્ઞાન, માર્ક્સીય અર્થશાસ્ત્રનો ઉપયોગ કરીને બાલ્ઝાક અને તેના સમકાલીનોને અપ્રાપ્ય એવો અર્થ શોધી કાઢ્યો, એ રીતે તેણે બાલ્ઝાકની રચનાનું વિઘટન અને પુનર્સર્જન કર્યાનું કહેવાય છે તો વળી લાકાન પોની વાર્તા 'The Purloined letter'ની કરેલી ચર્ચા જુઓ આ અનુઆધુનિક વિવેચકો એટલું જ કહેવા માગતા હોત કે સાહિત્યવિવેચન અન્ય શાસ્ત્રોની ઉપેક્ષા ન કરી શકે તો ખાસ વાંધો નહીં એડવર્ડ સેઇદ જેવાએ પણ extrinsic criticismને મહત્ત્વ આપવાનું કહ્યું છે કે કૃતિને પહેલાં તો સામાજિક, રાજકારણી સંદર્ભમાં સ્થાપવી પડે કૃતિના સમાજ, રાજકારણ જેવી સંસ્થાઓ પર પડતા પ્રભાવની વાત કરવી જ પડે આ મુદ્દો પણ સ્વીકારી શકાય પણ સાહિત્યવિવેચને આ બધા

શાસ્ત્રોની પાછળ પાછળ જવું જોઈએ એવો આગ્રહ રાખવામાં આવે તો ત્યાં વાંધો આવે છે. મનોવિજ્ઞાન અને અર્થશાસ્ત્રની મદદ લઈ શકાય પણ સાહિત્યવિવેચન તુચ્છ બની જાય અને આ શાસ્ત્રો અત્યંત મહત્ત્વના બની જાય તો પછી આપણે માની લેવું પડે કે એ સાહિત્યવિવેચન નથી.

જે અનુઆધુનિક વિવેચનાની આજે યુરોપમાં બોલબાલા છે તે વિવેચના સાહિત્યકૃતિને આલોકિત કરવામાં નિષ્ફળ ગઈ છે અને માત્ર આલોકિત થાય છે વિવેચકની સમ્પ્રજ્ઞાત અને અસમ્પ્રજ્ઞાત મનોદશા. આ વિવેચનામાં અનેક વિરોધાભાસો છે, વિકૃત અસમ્બદ્ધતાઓ છે, અંગદ કૂદકાઓ છે. તાર્કિક સુસંગતતા, વિશદતા અને સુસંવાદી વૈચારિક માળખાંઓને અને આ આધુનિક વિવેચનાને બાપે માર્યાં વેર છે. આવા આક્ષેપો પિકાર જેવાએ કર્યા હતા (વિગતવાર અહેવાલ માટે જુઓ Serge Doubrousky કૃત 'ધ ન્યૂ ક્રિટીસીઝમ ઈન ફ્રાન્સ') અનુ-આધુનિક સંરચનાવાદી વિવેચન વિશેના પરિસંવાદમાં એક પ્રતિષ્ઠિત ફિલસૂફે પ્રશ્ન પૂછ્યો હતો–'શા માટે જે કહેવું છે તે સીધેસાદી રીતે કહેતા નથી અને દેરિદા, પોલ દ માનની વિચારણાના કેન્દ્રમાં રહેલી ભૂમિકા સ્પષ્ટ કરતા નથી?' (જુઓ JAAC–Fall–1981–Textual Strategiesની Dan O'Haraની સમીક્ષા).

આખરે તો કોઈ પણ વિવેચનાનો હેતુ સાહિત્યકૃતિનાં જે મર્મસ્થાનો જોવાનું ભાવક ચૂકી ગયો છે તે બતાવવાનો હોવો જોઈએ. આનો અર્થ એ નથી કે વિવેચક સાહિત્યેતર ક્ષેત્રો વિશે અનભિજ્ઞ રહેવો જોઈએ. હવે એવા એકદંડિયા મહેલમાં રહેનારા વિવેચકોનો જમાનો રહ્યો જ નથી. જીવન–સમાજ–સંસ્કૃતિના પરિવર્તન પામતા પ્રવાહોની વચ્ચે જ સાહિત્યની ગતિવિધિ સમજી શકાય. પણ આનો અર્થ એવો પણ નથી કે સાહિત્યવિવેચનમાં વિશદતા સંભવી જ ન શકે. આધુનિક વિવેચન જાર્ગન રચે છે અને બીજાઓ ફસાય એ પહેલાં પોતે જ ફસાઈ જાય છે. આ માયાજાળ પાછળ એક કારણ એ પણ છે કે છેલ્લામાં છેલ્લી વિવેચનોની ફેશનોના સ્વીકારમાં રહેલાં જોખમો આપણે જોઈ શકતા નથી. Methodologyના અતિરેક સામે તો બાર્થે પણ વાંધો લીધો હતો. ઘણી વખત તો આવો વિવેચક જે કૃતિ વિશે ચર્ચા કરે તે વાંચવાને બદલે મૂળ કૃતિ બે ત્રણ વખત વાંચી લેવી વધારે સારી એમ વાચકોને લાગે છે. આ વિવેચનાની આડે પરિભાષા આવે છે– એટલે આવી પરિભાષાથી વેગળા રહીને સાહિત્ય, સાહિત્યકૃતિની વાત કરી શકીએ છીએ કે નહીં તે જોવું જોઈએ. પણ પરિભાષા વડે વાચકોને આંજી શકાતા હોય છે, એટલે પરિભાષાના દુર્ભેદ્ય કિલ્લા જો ઊભા કર્યા હોય તો એમાં અ બ ક તો

પ્રવેશી જ ન શકે. આજે સામાન્ય માનવીને જેનો પરિચય નથી એવા ગણિતની પરિભાષા વાપરીને નીચેનાં વિધાનો કરી શકાય.

(૧) સાહિત્ય અને સમાજ અલગ અલગ ગણ છે.
(૨) સાહિત્ય સમાજનો ઉપગણ છે.
(૩) સમાજ સાહિત્યનો ઉપગણ છે
(૪) સમાજ અને સાહિત્યનો યોગગણ સમાજ છે.
(૫) સમાજ અને સાહિત્યનો યોગગણ સાહિત્ય છે.
(૬) સમાજ અને સાહિત્યનો છેદગણ સાહિત્ય છે.
(૭) સમાજ અને સાહિત્યનો છેદગણ સમાજ છે.

આ તો હજુ પણ સરળ છે, બીજી વિગતો ઉમેરીને એને દુર્બોધ બનાવી શકાય, તેની જ રીતે અણુ, ઈલેક્ટ્રોન, પ્રોટોન, ન્યૂક્લીયસની ભાષા વાપરીને સર્જક-ચિત્ત–સર્જનપ્રક્રિયાની વાત કરી શકય (જુઓ પ્લાન્કની ક્વોન્ટમ થિયરી અને સર્જનપ્રક્રિયા વચ્ચેના સમ્બન્ધની ચર્ચા માટે જ્યોર્જ વ્હેલી કૃત 'પોએટિક પ્રોસેસ')

બીજો એક પ્રશ્ન આપણા સમગ્ર માનવીય સન્દર્ભમાં વિવેચનના સ્થાન વિશેનો છે. આજે તો સમાજમા જોવા મળતા બધા પરિબળોએ માનવીને માત્ર મંકતમાં ફેરવી નાખ્યો છે; પરિણામે માનવચેતનાની જ્યોત ધીમેધીમે ક્ષીણ થવા આવી છે શાશ્વતીકાલ વિશે આપણે કશું કહી શકીએ એવી સ્થિતિમાં નથી. ચારે બાજુ અમાનવીકરણની પ્રક્રિયા ચાલી રહી છે, આવી પરિસ્થિતિમાં માનવચૈતન્યનો મહિમા ગાતી વિવેચનાને વિશેષ આવકારવી પડે. વિવેચનનો એક માત્ર અભિગમ માનવતાવાદી હોવો જોઈએ–બહુ વિશાળ અર્થમા. સાહિત્ય આખરે તો માનવ માટે છે, અને માનવી વડે રચાય છે–આટલું જ એને માનવતાવાદી બનાવવા માટે પૂરતું છે આવા અભિગમને અનુરૂપ આબોહવા સર્જાશે ત્યારે ફરી આપણે પદાર્થ પરથી માનવ પર આવી શકીશુ.

(૨૫–૧૦–૮૨)

સન્દર્ભ સૂચિ

(૧) The New criticism in France – Serge Doubrovsky
પ્રસ્તાવના–Edward wasiolek (chicago uni. 1973)
(૨) Critics of consciousness – Sarah Lowell
(૩) Textual strategies–Perspectives in Post–Structural Criticism
Ed. Josu'e V. Harari (Cornell uni. Press)
(૪) Critical Practic–Catherine Belsey (Methuen,London–1980)
(૫) Structuralism: An Introduction–R. Scholes (Yale uni. 1979)

એક નિર્મૂળ આશંકા / હરિવલ્લભ ભાયાણી

'શબ્દસૃષ્ટિ' (અંક ૧, ઑક્ટો. '૮૩)માં પ્રકાશિત એક લેખ 'આપણા સાહિત્યમાં વિવેચનની કોઈ આબોહવા છે ખરી?' કે જે એક કૉમનવેલ્થના સેમિનારમાં રજૂ કરેલ પોતાના નિબંધનો અનુવાદ છે તેમાં ડૉ. રમણલાલ જોશીએ એક વિચાર આ પ્રમાણે અભિવ્યક્ત કર્યો છેઃ '(ડૉ. ભાયાણીનું) વલણ પરંપરાગત સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સિધ્ધાંતોને હવે આધુનિક ગુજરાતી સર્જનાત્મક લખાણો સુધી વિસ્તારવાનું રહેલું છે... સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર પ્રાદેશિક ભાષાઓના સાહિત્યને મૂલવવામાં કેટલો ફાળો આપી શકે તેનું ડૉ. ભાયાણીના આ વિધાનમાં સૂચન પડેલું છે. ડૉ. ભાયાણીના આશાવાદને વધાવી લઈએ, છતાં કહેવું જોઈએ કે પ્રાદેશિક ભાષા સાહિત્યને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના પ્રમુખ સિધ્ધાન્તો લાગુ પાડવા જતાં ઠીક ઠીક સંસ્કારવા પડશે... ગુજરાતમાં અત્યંત પ્રયોગશીલ સાહિત્ય સર્જનારી સંખ્યાબંધ નવી કલમો આવી પહોંચી છે. લાભશંકર, સિતાંશુનો નામોલ્લેખ કરીને કહું કે એમની કાવ્યસૃષ્ટિનું સ્વરૂપ પ્રતીકવાદી અને અતિ-વાસ્તવવાદી ટેકનિકો અપનાવે છે. પ્રવર્તમાન સર્જનાત્મક લખાણોને અભિનવગુપ્ત કે જગન્નાથ કે કુન્તક પર આધારિત એવું પરંપરાગત કાવ્યશાસ્ત્ર કેટલું લાગુ પાડી શકાય તે વિશે હું સાશંક છું.'

અમારા વક્તવ્યની આટલી પણ કદર અને વધામણી થઈ તેથી સ્વભાવિક રીતે જ અમે ખુશ થયા, તો બે વાતે નાખુશ પણ થયા. એક તો એ કે અમારા મંતવ્યને ડૉ. જોશીએ ઘણું પાતળું પાડીને રજૂ કર્યું, કેમકે સંસ્કૃત (એટલે કે ભારતીય) કાવ્યશાસ્ત્રના સિધ્ધાન્તો (તેમજ વિવેચન પધ્ધતિ) એવા સાર્વત્રિક છે કે માત્ર આધુનિક ગુજરાતી (કે બધી પ્રાદેશિક) ભાષાના સાહિત્યને જ નહીં, વિશ્વના કોઈ પણ સાહિત્યને એ તત્વતઃ લાગુ પડી શકે—આવો અમારો માત્ર આશાવાદ જ નહીં, દૃઢ પ્રતીતિ છે. બીજી અમારી નાખુશી ડૉ. જોશીની આશંકાને કારણે છે. આપણા બીજા કેટલાક વિવેચનરસિકો અને ઊહાપોહકારો પણ આવી આશંકાની લાગણી અને આવું મંતવ્ય સેવે છે. એવી અમારી સમજ

પ્રવેશી જ ન શકે. આજે સામાન્ય માનવીને જેનો પરિચય નથી એવા ગણિતની પરિભાષા વાપરીને નીચેનાં વિધાનો કરી શકાય.

(૧) સાહિત્ય અને સમાજ અલગ અલગ ગણ છે.
(૨) સાહિત્ય સમાજનો ઉપગણ છે.
(૩) સમાજ સાહિત્યનો ઉપગણ છે.
(૪) સમાજ અને સાહિત્યનો યોગગણ સમાજ છે.
(૫) સમાજ અને સાહિત્યનો યોગગણ સાહિત્ય છે.
(૬) સમાજ અને સાહિત્યનો છેદગણ સાહિત્ય છે.
(૭) સમાજ અને સાહિત્યનો છેદગણ સમાજ છે.

આ તો હજુ પણ સરળ છે, બીજી વિગતો ઉમેરીને એને દુર્બોધ બનાવી શકાય, તેવી જ રીતે અણુ, ઈલેક્ટ્રોન, પ્રોટોન, ન્યુક્લીયસની ભાષા વાપરીને સર્જકચિત્ત–સર્જનપ્રક્રિયાની વાત કરી શકાય (જુઓ પ્લાન્કની ક્વૉન્ટમ થિયરી અને સર્જનપ્રક્રિયા વચ્ચેના સમ્બન્ધની ચર્ચા માટે જ્યોર્જ વ્હેલી કૃત 'પોએટિક પ્રોસેસ').

બીજો એક પ્રશ્ન આપણા સમગ્ર માનવીય સન્દર્ભમાં વિવેચનના સ્થાન વિશેનો છે. આજે તો સમાજમાં જોવા મળતાં બધાં પરિબળોએ માનવીને માત્ર સંકેતમાં ફેરવી નાખ્યો છે; પરિણામે માનવચેતનાની જ્યોત ધીમેધીમે ઝંખવાતી આવી છે. આવતીકાલ વિશે આપણે કશું કહી શકીએ એવી સ્થિતિમાં નથી. ચારે બાજુ અમાનવીકરણની પ્રક્રિયા ચાલી રહી છે, આવી પરિસ્થિતિમાં માનવચૈતન્યનો મહિમા ગાવો વિવેચનાને વિશેષ આવશ્યક લાગે. વિવેચનનો એક માત્ર અભિગમ માનવતાવાદી હોવો જોઈએ–બહુ વિશાળ અર્થમાં. સાહિત્ય આખરે તો માનવ માટે છે, અને માનવી વડે રચાય છે–આટલું જ એને માનવતાવાદી બનાવવા માટે પૂરતું છે. આવા અભિગમને અનુરૂપ આયોજનો સર્જાશે ત્યારે ફરી આપણે પદાર્થ પરથી માનવ પર આવી શકીશું.

(૨૫–૧૦–૮૨)

સન્દર્ભ સૂચિ
(૧) The New criticism in France – Serge Doubrovsky
પ્રસ્તાવના–Edward wasiolek (chicago uni. 1973)
(૨) Critics of consciousness – Sarah Lowell
(૩) Textual strategies–Perspectives in Post–Structural Criticism
Ed. Josu'e V. Harari (Cornell uni. Press)
(૪) Critical Practic–Catherine Belsey (Methuen,London–1980)
(૫) Structuralism: An Introduction–R. Scholes (Yale uni. 1979)

એક નિર્મૂળ આશંકા / હરિવલ્લભ ભાયાણી

'શબ્દસૃષ્ટિ' (અંક ૧, ઓક્ટો. '૮૩)માં પ્રકાશિત એક લેખ 'આપણા સાહિત્યમાં વિવેચનની કોઈ આબોહવા છે ખરી?' કે જે એક કૉમનવેલ્થના સેમિનારમાં રજૂ કરેલ પોતાના નિબંધનો અનુવાદ છે તેમાં ડૉ. રમણલાલ જોશીએ એક વિચાર આ પ્રમાણે અભિવ્યક્ત કર્યો છેઃ '(ડૉ. ભાયાણીનું) વલણ પરંપરાગત સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સિધ્ધાંતોને હવે આધુનિક ગુજરાતી સર્જનાત્મક લખાણો સુધી વિસ્તારવાનું રહેલું છે... સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર પ્રાદેશિક ભાષાઓના સાહિત્યને મૂલવવામાં કેટલો ફાળો આપી શકે તેનું ડૉ. ભાયાણીના આ વિધાનમાં સૂચન પડેલું છે. ડૉ. ભાયાણીના આશાવાદને વધાવી લઈએ, છતાં કહેવું જોઈએ કે પ્રાદેશિક ભાષા સાહિત્યને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના પ્રમુખ સિધ્ધાન્તો લાગુ પાડવા જતાં ઠીક ઠીક સંસ્કારવા પડશે... ગુજરાતમાં અત્યંત પ્રયોગશીલ સાહિત્ય સર્જનારી સંખ્યાબંધ નવી કલમો આવી પહોંચી છે. લાભશંકર, સિતાંશુનો નામોલ્લેખ કરીને કહું કે એમની કાવ્યસૃષ્ટિનું સ્વરૂપ પ્રતીકવાદી અને અતિ-વાસ્તવવાદી ટેકનિકો અપનાવે છે. પ્રવર્તમાન સર્જનાત્મક લખાણોને અતિનવગુપ્ત કે જગન્નાથ કે કુન્તક પર આધારિત એવું પરંપરાગત કાવ્યશાસ્ત્ર કેટલું લાગુ પાડી શકાય તે વિશે હું સાશંક છું.'

અમારા વક્તવ્યની આટલી પણ કદર અને વધામણી થઈ તેથી સ્વભાવિક રીતે જ અમે ખુશ થયા, તો બે વાતે નાખુશ પણ થયા. એક તો એ કે અમારા મંતવ્યને ડૉ. જોશીએ ઘણું પાતળું પાડીને રજૂ કર્યું, કેમકે સંસ્કૃત (એટલે કે ભારતીય) કાવ્યશાસ્ત્રના સિધ્ધાન્તો (તેમજ વિવેચન પધ્ધતિ) એવા સાર્વત્રિક છે કે માત્ર આધુનિક ગુજરાતી (કે બધી પ્રાદેશિક) ભાષાના સાહિત્યને જ નહીં, વિશ્વના કોઈ પણ સાહિત્યને એ તત્વતઃ લાગુ પડી શકે–આવો અમારો માત્ર આશાવાદ જ નહીં, દૃઢ પ્રતીતિ છે. બીજી અમારી નાખુશી ડૉ. જોશીની આશંકાને કારણે છે. આપણા બીજા કેટલાક વિવેચનરસિકો અને ઊહાપોહકારો પણ આવી આશંકાની લાગણી અને આવું મંતવ્ય સેવે છે. એવી અમારી સમજ

પ્રવેશી જ ન શકે આજે સામાન્ય માનવીને જેનો પરિચય નથી એવા ગણિતની પરિભાષા વાપરીને નીચેના વિધાનો કરી શકાય

(૧) સાહિત્ય અને સમાજ અલગ અલગ ગણ છે
(૨) સાહિત્ય સમાજનો ઉપગણ છે
(૩) સમાજ સાહિત્યનો ઉપગણ છે
(૪) સમાજ અને સાહિત્યનો યોગગણ સમાજ છે
(૫) સમાજ અને સાહિત્યનો યોગગણ સાહિત્ય છે
(૬) સમાજ અને સાહિત્યનો છેદગણ સાહિત્ય છે
(૭) સમાજ અને સાહિત્યનો છેદગણ સમાજ છે

આ તો હજુ પણ સરળ છે, બીજી વિગતો ઉમેરીને એને દુર્બોધ બનાવી શકાય, તેની જ રીત અણુ, ઈલેક્ટ્રોન, પ્રોટોન, ન્યુક્લીયસની ભાષા વાપરીને સર્જક ચિત્ત–સર્જનપ્રક્રિયાની વાત કરી શકાય (જુઓ પ્લાન્કની કોન્ટમ થિયરી અને સર્જનપ્રક્રિયા વચ્ચેના સમ્બન્ધની ચર્ચા માટે જ્યોર્જ વ્હેલી કૃત 'પોએટિક પ્રેસેસ')

બીજો એક પ્રશ્ન આપણા સમગ્ર માનવીય સન્દર્ભમાં વિવેચનના સ્થાન વિશેનો છે અત્યારે તો સમાજમા જોવા મળતા બધા પરિબળોએ માનવીને માત્ર સંકેતમા ફેરવી નાખ્યો છે પરિણામે માનવચેતનાની જ્યોત ધીમેધીમે ઝાંખી થવા આવી છે આવતી કાલ વિશે આપણે કશુ કહી શકીએ એવી સ્થિતિમા નથી ચારે બાજુ અમાનવીકરણની પ્રક્રિયા ચાલી રહી છે, આવી પરિસ્થિતિમા માનવચૈતન્યનો મહિમા ગતી વિવેચનાને વિશેષ આવકારવી પડે વિવેચનનો એક માત્ર અભિગમ માનવતાવાદી હોવો જોઈએ–બહુ વિશાળ અર્થમા સાહિત્ય આખરે તો માનવ માટે છે, અને માનવી વડે રચાય છે–આટલુ જ એને માનવતાવાદી બનાવવા માટે પૂરતુ છે આવા અભિગમને અનુરૂપ આબોહવા સર્જાશે ત્યારે ફરી આપણે પદાર્થ પરથી માનવ પર આવી શકીશુ
(૨૫–૧૦–૮૨)

સન્દર્ભ સૂચિ

(૧) The New criticism in France – Serge Doubrovsky
પ્રસ્તાવના–Edward wasiolek (chicago uni 1973)
(૨) Critics of consciousness – Sarah Lowell
(૩) *Textual strategies–Perspectives in Post–Structural Criticism*
Ed Josu e V Harari (Cornell uni Press)
(૪) Critical Practic–Catherine Belsey (Methuen London–1980)
(૫) Structuralism An Introduction–R Scholes (Yale uni 1979)

એક નિર્મૂળ આશંકા / હરિવલ્લભ ભાયાણી

'શબ્દસૃષ્ટિ' (અંક ૧, ઓક્ટો. '૮૩)માં પ્રકાશિત એક લેખ 'આપણા સાહિત્યમાં વિવેચનની કોઈ આબોહવા છે ખરી?' કે જે એક કૉમનવેલ્થના સેમિનારમાં રજૂ કરેલ પોતાના નિબંધનો અનુવાદ છે તેમાં ડૉ. રમણલાલ જોશીએ એક વિચાર આ પ્રમાણે અભિવ્યક્ત કર્યો છેઃ '(ડૉ. ભાયાણીનું) વલણ પરંપરાગત સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સિધ્ધાંતોને હવે આધુનિક ગુજરાતી સર્જનાત્મક લખાણો સુધી વિસ્તારવાનું રહેલું છે... સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર પ્રાદેશિક ભાષાઓના સાહિત્યને મૂલવવામાં કેટલો ફાળો આપી શકે તેનું ડૉ. ભાયાણીના આ વિધાનમાં સૂચન પડેલું છે. ડૉ. ભાયાણીના આશાવાદને વધાવી લઈએ, છતાં કહેવું જોઈએ કે પ્રાદેશિક ભાષા સાહિત્યને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના પ્રમુખ સિધ્ધાન્તો લાગુ પાડવા જતાં ઠીક ઠીક સંસ્કારવા પડશે... ગુજરાતમાં અત્યંત પ્રયોગશીલ સાહિત્ય સર્જનારી સંખ્યાબંધ નવી કલમો આવી પહોંચી છે. લાભશંકર, સિતાંશુનો નામોલ્લેખ કરીને કહું કે એમની કાવ્યસૃષ્ટિનું સ્વરૂપ પ્રતીકવાદી અને અતિ-વાસ્તવવાદી ટેકનિકો અપનાવે છે. પ્રવર્તમાન સર્જનાત્મક લખાણોને અભિનવગુપ્ત કે જગન્નાથ કે કુન્તક પર આધારિત એવું પરંપરાગત કાવ્યશાસ્ત્ર કેટલું લાગુ પાડી શકાય તે વિશે હું સાશંક છું.'

અમારા વક્તવ્યની આટલી પણ કદર અને વધામણી થઈ તેથી સ્વભાવિક રીતે જ અમે ખુશ થયા, તો બે વાતે નાખુશ પણ થયા. એક તો એ કે અમારા મંતવ્યને ડૉ. જોશીએ ઘણું પાતળું પાડીને રજૂ કર્યું, કેમકે સંસ્કૃત (એટલે કે ભારતીય) કાવ્યશાસ્ત્રના સિધ્ધાન્તો (તેમજ વિવેચન પધ્ધતિ) એવા સાર્વત્રિક છે કે માત્ર આધુનિક ગુજરાતી (કે બધી પ્રાદેશિક) ભાષાના સાહિત્યને જ નહીં, વિશ્વના કોઈ પણ સાહિત્યને એ તત્વતઃ લાગુ પડી શકે—આવો અમારો માત્ર આશાવાદ જ નહીં, દઢ પ્રતીતિ છે. બીજી અમારી નાખુશી ડૉ. જોશીની આશંકાને કારણે છે. આપણા બીજા કેટલાક વિવેચનરસિકો અને ઊહાપોહકારો પણ આવી આશંકાની લાગણી અને આવું મંતવ્ય સેવે છે. એવી અમારી સમજ

પ્રવેશી જ ન શકે આને સામાન્ય માનવીને જેનો પરિચય નથી એવા ગણિતની પરિભાષા વાપરીને નીચેના વિધાનો કરી શકાય.

(૧) સાહિત્ય અને સમાજ અલગ અલગ ગણ છે
(૨) સાહિત્ય સમાજનો ઉપગણ છે
(૩) સમાજ સાહિત્યનો ઉપગણ છે
(૪) સમાજ અને સાહિત્યનો યોગગણ સમાજ છે
(૫) સમાજ અને સાહિત્યનો યોગગણ સાહિત્ય છે
(૬) સમાજ અને સાહિત્યનો છેદગણ સાહિત્ય છે
(૭) સમાજ અને સાહિત્યનો છેદગણ સમાજ છે

આ તો હજુ પણ સરળ છે, બીજી વિગતો ઉમેરીને એને દુર્બોધ બનાવી શકાય, તેવી જ રીત અણુ, ઇલેક્ટ્રોન, પ્રોટોન, ન્યૂક્લીયસની ભાષા વાપરીને સર્જક ચિત્ત-સર્જનપ્રક્રિયાની વાત કરી શકાય (જુઓ પ્લાન્કની ક્વૉન્ટમ થિયરી અને સર્જનપ્રક્રિયા વચ્ચેના સમ્બન્ધની ચર્ચા માટે જોર્જ વ્હેલી કૃત 'પોએટિક પ્રોસેસ')

બીજો એક પ્રશ્ન આપણા સમગ્ર માનવીય સન્દર્ભમાં વિવેચનના સ્થાન વિશેનો છે આજે તો સમાજમાં એના નગરો તથા પરિબળોએ માનવીને માત્ર યંત્રમાં ફેરવી નાખ્યો છે, પરિણામે માનવચેતનાની જ્યોત ધીમેધીમે કજળવા આવી છે આવી મન વિશે આપણે ઝાઝું કહી શકીએ એવી સ્થિતિમાં નથી. ચારે બાજુ અમાનવીકરણની પ્રક્રિયા ચાલી રહી છે, આવી પરિસ્થિતિમાં માનવચૈતન્યનો મહિમા કરી વિવેચનાને વિશેષ સભાન કરવી પડે વિવેચનનો એક માત્ર અભિગમ માનવતાવાદી હોવો જોઈએ-બહુ વિશાળ અર્થમાં સાહિત્ય આખરે તો માનવ માટે છે, એ માનવી વડે રચાય છે-આટલું જ એને માનવતાવાદી બનાવવા માટે પૂરતું છે આવા અભિગમને અનુરૂપ આયોજના સર્જીએ ત્યારે ફરી આપણે યથાર્થ પગથી માનવ પર આવી શકીશું
(૨૫-૧૦-૮૨)

સન્દર્ભ સૂચિ

(૧) The New criticism in France – Serge Doubrovsky
પ્રસ્તાવના–Edward wasiolek (chicago uni 1973)
(૨) Critics of consciousness – Sarah Lowell
(૩) *Textual strategies–Perspectives in Post–Structural Criticism*
Ed Josu'e V Harari (Cornell uni Press)
(૪) Critical Practic–Catherine Belsey (Methuen London–1980)
(૫) Structuralism An Introduction–R Scholes (Yale uni 1979)

એક નિર્મૂળ આશંકા / હરિવલ્લભ ભાયાણી

'શબ્દસૃષ્ટિ' (અંક ૧, ઓક્ટો. '૮૩)માં પ્રકાશિત એક લેખ 'આપણા સાહિત્યમાં વિવેચનની કોઈ આબોહવા છે ખરી?' કે જે એક કોમનવેલ્થના સેમિનારમાં રજૂ કરેલ પોતાના નિબંધનો અનુવાદ છે તેમાં ડૉ. રમણલાલ જોશીએ એક વિચાર આ પ્રમાણે અભિવ્યક્ત કર્યો છેઃ '(ડૉ. ભાયાણીનું) વલણ પરંપરાગત સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સિધ્ધાંતોને હવે આધુનિક ગુજરાતી સર્જનાત્મક લખાણો સુધી વિસ્તારવાનું રહેલું છે... સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર પ્રાદેશિક ભાષાઓના સાહિત્યને મૂલવવામાં કેટલો ફાળો આપી શકે તેનું ડૉ. ભાયાણીના આ વિધાનમાં સૂચન પડેલું છે. ડૉ. ભાયાણીના આશાવાદને વધાવી લઈએ, છતાં કહેવું જોઈએ કે પ્રાદેશિક ભાષા સાહિત્યને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના પ્રમુખ સિધ્ધાન્તો લાગુ પાડવા જતાં ઠીક ઠીક સંસ્કારવા પડશે... ગુજરાતમાં અત્યંત પ્રયોગશીલ સાહિત્ય સર્જનારી સંખ્યાબંધ નવી કલમો આવી પહોંચી છે. લાભશંકર, સિતાંશુનો નામોલ્લેખ કરીને કહું કે એમની કાવ્યસૃષ્ટિનું સ્વરૂપ પ્રતીકવાદી અને અતિ-વાસ્તવવાદી ટેકનિકો અપનાવે છે. પ્રવર્તમાન સર્જનાત્મક લખાણોને અભિનવગુપ્ત કે જગન્નાથ કે કુન્તક પર આધારિત એવું પરંપરાગત કાવ્યશાસ્ત્ર કેટલું લાગુ પાડી શકાય તે વિશે હું સાશંક છું.'

અમારા વક્તવ્યની આટલી પણ કદર અને વધામણી થઈ તેથી સ્વભાવિક રીતે જ અમે ખુશ થયા, તો બે વાતે નાખુશ પણ થયા. એક તો એ કે અમારા મંતવ્યને ડૉ. જોશીએ ઘણું પાતળું પાડીને રજૂ કર્યું, કેમકે સંસ્કૃત (એટલે કે ભારતીય) કાવ્યશાસ્ત્રના સિધ્ધાન્તો (તેમજ વિવેચન પધ્ધતિ) એવા સાર્વત્રિક છે કે માત્ર આધુનિક ગુજરાતી (કે બધી પ્રાદેશિક) ભાષાના સાહિત્યને જ નહીં, વિશ્વના કોઈ પણ સાહિત્યને એ તત્વતઃ લાગુ પડી શકે–આવો અમારો માત્ર આશાવાદ જ નહીં, દૃઢ પ્રતીતિ છે. બીજી અમારી નાખુશી ડૉ. જોશીની આશંકાને કારણે છે. આપણા બીજા કેટલાક વિવેચનરસિકો અને ઊહાપોહકારો પણ આવી આશંકાની લાગણી અને આવું મંતવ્ય સેવે છે. એવી અમારી સમજ

પ્રવેશી જ ન શકે આજે સામાન્ય માનવીને જેનો પરિચય નથી એવા ગણિતની પરિભાષા વાપરીને નીચેના વિધાનો કરી શકાય.

(૧) સાહિત્ય અને સમાજ અલગ અલગ ગણ છે
(૨) સાહિત્ય સમાજનો ઉપગણ છે
(૩) સમાજ સાહિત્યનો ઉપગણ છે
(૪) સમાજ અને સાહિત્યનો યોગગણ સમાજ છે
(૫) સમાજ અને સાહિત્યનો યોગગણ સાહિત્ય છે
(૬) સમાજ અને સાહિત્યનો છેદગણ સાહિત્ય છે
(૭) સમાજ અને સાહિત્યનો છેદગણ સમાજ છે

આ તો હજુ પણ સરળ છે, બીજી વિગતો ઉમેરીને એને દુર્બોધ બનાવી શકાય, તેની જ રીત અણુ, ઈલેક્ટ્રોન, પ્રોટોન, ન્યૂક્લીયસની ભાષા વાપરીને સર્જક ચિત્ત-સર્જનપ્રક્રિયાની વાત કરી શકય (જુઓ પ્લાન્કની ક્વોન્ટમ થિયરી અને સર્જનપ્રક્રિયા વચ્ચેના સમ્બન્ધની ચર્ચા માટે જ્યોર્જ વ્હેલી કૃત 'પોએટિક પ્રોસેસ')

બીજો એક પ્રશ્ન આપણા સમગ્ર માનવીય સન્દર્ભમા વિવેચનના સ્થાન વિશેનો છે આજે તો સમાજમા જોવા મળતા બધા પરિબળોએ માનવીને માત્ર ચકોનમા ફેરવી નાખ્યો છે, પરિણામે માનવચેતનાની જ્યોત ધીમેધીમે ઝંખવાતી આવી છે આવતી કાલ વિશે આપણે કશુ કહી શકીએ એવી સ્થિતિમા નથી. ચારે બાજુ અમાનવીકરણની પ્રક્રિયા ચાલી રહી છે, આવી પરિસ્થિતિમા માનવચૈતન્યનો મહિમા ગાતી વિવેચનાને વિશેષ આવકારની પડે વિવેચનનો એક માત્ર અભિગમ માનવતાવાદી હોવો જોઈએ-બહુ વિશાળ અર્થમા સાહિત્ય આખરે તો માનવ માટે છે, અને માનવી વડે રચાય છે-આટલુ જ એને માનવતાવાદી બનાવવા માટે પૂરતુ છે આવા અભિગમને અનુરૂપ આબોહવા સર્જાશે ત્યારે ફરી આપણે પદાર્થ પરથી માનવ પર આવી શકીશુ.

(૨૫-૧૦-૮૨)

સન્દર્ભ સૂચિ

(૧) The New criticism in France – Serge Doubrovsky
પ્રસ્તાવના–Edward wasiolek (chicago uni 1973)
(૨) Critics of consciousness – Sarah Lowell
(૩) Textual strategies–Perspectives in Post–Structural Criticism
Ed Josue V Harari (Cornell uni Press)
(૪) Critical Practic–Catherine Belsey (Methuen,London–1980)
(૫) *Structuralism An Introduction*–R *Scholes* (*Yale uni* 1979)

એક નિર્મૂળ આશંકા / હરિવલ્લભ ભાયાણી

'શબ્દસૃષ્ટિ' (અંક ૧, ઓક્ટો. '૮૩)માં પ્રકાશિત એક લેખ 'આપણા સાહિત્યમાં વિવેચનની કોઈ આબોહવા છે ખરી?' કે જે એક કોમનવેલ્થના સેમિનારમાં રજૂ કરેલ પોતાના નિબંધનો અનુવાદ છે તેમાં ડૉ. રમણલાલ જોશીએ એક વિચાર આ પ્રમાણે અભિવ્યક્ત કર્યો છેઃ '(ડૉ. ભાયાણીનું) વલણ પરંપરાગત સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સિધ્ધાંતોને હવે આધુનિક ગુજરાતી સર્જનાત્મક લખાણો સુધી વિસ્તારવાનું રહેલું છે... સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર પ્રાદેશિક ભાષાઓના સાહિત્યને મૂલવવામાં કેટલો ફાળો આપી શકે તેનું ડૉ. ભાયાણીના આ વિધાનમાં સૂચન પડેલું છે. ડૉ. ભાયાણીના આશાવાદને વધાવી લઈએ, છતાં કહેવું જોઈએ કે પ્રાદેશિક ભાષા સાહિત્યને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના પ્રમુખ સિધ્ધાન્તો લાગુ પાડવા જતાં ઠીક ઠીક સંસ્કારવા પડશે... ગુજરાતમાં અત્યંત પ્રયોગશીલ સાહિત્ય સર્જનારી સંખ્યાબંધ નવી કલમો આવી પહોંચી છે. લાભશંકર, સિતાંશુનો નામોલ્લેખ કરીને કહું કે એમની કાવ્યસૃષ્ટિનું સ્વરૂપ પ્રતીકવાદી અને અતિવાસ્તવવાદી ટેકનિકો અપનાવે છે. પ્રવર્તમાન સર્જનાત્મક લખાણોને અતિનવગુપ્ત કે જગન્નાથ કે કુન્તક પર આધારિત એવું પરંપરાગત કાવ્યશાસ્ત્ર કેટલું લાગુ પાડી શકાય તે વિશે હું સાશંક છું.'

અમારા વક્તવ્યની આટલી પણ કદર અને વધામણી થઈ તેથી સ્વભાવિક રીતે જ અમે ખુશ થયા, તો બે વાતે નાખુશ પણ થયા. એક તો એ કે અમારા મંતવ્યને ડૉ. જોશીએ ઘણું પાતળું પાડીને રજૂ કર્યું, કેમકે સંસ્કૃત (એટલે કે ભારતીય) કાવ્યશાસ્ત્રના સિધ્ધાન્તો (તેમજ વિવેચન પધ્ધતિ) એવા સાર્વત્રિક છે કે માત્ર આધુનિક ગુજરાતી (કે બધી પ્રાદેશિક) ભાષાના સાહિત્યને જ નહીં, વિશ્વના કોઈ પણ સાહિત્યને એ તત્વતઃ લાગુ પડી શકે—આવો અમારો માત્ર આશાવાદ જ નહીં, દૃઢ પ્રતીતિ છે. બીજી અમારી નાખુશી ડૉ. જોશીની આશંકાને કારણે છે. આપણા બીજા કેટલાક વિવેચનરસિકો અને ઊહાપોહકારો પણ આવી આશંકાની લાગણી અને આવું મંતવ્ય સેવે છે. એવી અમારી સમજ

હોવાથી ડૉ. જોશીના આ મંતવ્યને અમુક રીતે પ્રતિનિધિરૂપ ગણીને અમે થોડાક સવાલો કરીએ છીએ:

૧ એરિસ્ટોટલ અને લોન્જાયનસનો ગ્રીક સમાજ, સંસ્કૃતિ અને સાહિત્ય ત્રણેય આપણાથી જુદાં. એક થઈ ગયો બાવીસ સો વર્ષ પહેલાં, ને બીજો થઈ ગયો સોળ સો વર્ષ પહેલાં. એમના સિદ્ધાંતો અને કાવ્યવિચાર આજના આપણા સાહિત્યને લાગુ પાડી શકે, તો પછી હજાર પંદર સો વરસ પહેલાંના ગાળામાં કે એની આસપાસ થઈ ગયેલા બિચારા આનંદવર્ધન ને કુન્તક ને એવા બીજાનું કાવ્યશાસ્ત્ર અત્યારે શું કામ ન લાગુ પડી શકે, જરા અમને સમજાવો, ભાઈલા? એમનો કયો ગુનો?

૨ 'મેઘદૂત' ને 'શાકુન્તલ' ને "ઉત્તરરામચરિત"ને 'સ્વપ્નવાસવદત્ત'' ને 'મૃચ્છકટિક' વગેરેને આથમણા દેશોના માપિયે માપીએ અને એમને ત્રાજવે કાટલે જોખીએ એમાં આપણને કશો પેટ દુખાવો નથી થતો, તો પછી ઊગમણા માપિયા કાટલાથી શેક્સપિયર, કાફકા, કામ્યૂ, માર્કવેઝ, ટાગોર કે ઉમાશંકર વગેરેને માપવા જોખવાની કોઈ વાત કરે ત્યારે કેમ ફફડાટ થાય છે? બાપ, આ તો ભારે અન્યાય કહેવાય.

૩ પચીસ સો વરસ પહેલાંના અહીંના પાણિનિએ જે સંસ્કૃત વ્યાકરણ બનાવ્યું એમાં વ્યાકરણના મૂળિયાની, ભાષાના બંધારણની અને એના તાણાવાણા ઉકેલવાની રીતની એવી તો સૂઝ દેખાડી છે કે હમણાંના બે ત્રણ દાયકાના ભાષાવિચારક માન્ધાતાઓને પણ એની વિચારણા ને પદ્ધતિ સંગીન અને માર્ગદર્શક પ્રતીત થઈ છે. પંદર સો વરસ પહેલાંના અહીંના ભર્તૃહરિનું ભાષાદર્શન એ વિષયના આજના અગ્રણીઓને નવી દિશા ચીંધતું લાગવા માંડ્યું છે. ભારતનો તત્ત્વવિચાર આજે નવી ક્ષિતિજો ઉઘાડી રહ્યો છે ત્યારે બાપડા, આપણા કાવ્યવિચારનો શો વાંકગુનો?

૪ દાક્તર જોશીએ પ્રયોગશીલ, પ્રતીકવાદી અને અતિઅસ્તિવાદી ટેકનિકો અપનાવતી આપણી આધુનિક રચનાઓને લાભશંકર, સિતાંશુ વગેરેની રચનાઓને પરંપરાગત ભારતીય કાવ્યશાસ્ત્ર કેટલું લાગુ પાડી શકાય એવો સાર્થક સવાલ કર્યો છે. પણ આ અમારા રામે જ બ. ક. ઠાકોર, રાજેન્દ્ર શુક્લ, પ્રિયકાન્ત મણિયાર, લાભશંકર ઠાકર, નલિન રાવળ, સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર, રાવજી, ચિનુ મોદી, સુરેશ જોષી, સુરેશ દલાલ, જયંત પાઠક—એ અર્વાચીન-આધુનિક સાહિત્યકારોની

કૃતિઓને ભારતીય રીતે જોવા તપાસવાનું થોડુંક કર્યું છે. આમાં અમે ખોટે રવાડે ચડી ગયા છીએ, એમ તમે કહેતા હો, તો પહેલાં તમારે એ બતાવવું પડે કે કાં તો અમારી તપાસ ભારતીય રીતે નહીં, પણ આજની રીતે જ કરવામાં આવી છે, અથવા તો અમે ભારતીય રીત લાગુ પાડી તેથી કૃતિગત સર્જન કર્મનો સરખો હિસાબ નથી અપાયો–માછલી અમારી એ જાળમાંથી છટકી ગઈ છે. વળી તમારે એ પણ અખતરારૂપે બતાવવું પડે કે આ અમુક રચનાને ભારતીય રીતે અમે તપાસી પણ કશું વળ્યું નહીં. આવું કશું કર્યા વિના તમારી આશંકા હવાઇ ન ગણાય, ભલા?

૫. છેવટે ભારતીય કાવ્ય સિધ્ધાન્તોને સંસ્કારવાની વાત : શું સંસ્કારવાનું છે, ભાઈ? ભારતીય સાહિત્ય વિચાર સાહિત્યની પ્રકૃતિ કે પાયાની સાથે કામ પાડે છે. સાહિત્ય એટલે શબ્દની સૃષ્ટિ : તો શબ્દ કઈ રીતે, એનાં કયા ગુણ-ધર્મોથી સાહિત્યનો શબ્દ બને? એ શબ્દ લૌકિક અનુભવનું કઈ રીતે રૂપાંતર સાધી અલૌકિક અનુભવની સૃષ્ટિ રચે? રચનાનો શબ્દબંધ ભાવક-ચિત્તમાં કઇ રીતે કૃતિ બને? સાહિત્યનો પ્રભાવ અને પ્રયોજન કયાં? વગેરેની તેમાં ઊંડાણ અને સૂક્ષ્મતાથી શતાબ્દીઓ સુધી વાત થતી રહી છે. અને એ વાત હજારો કૃતિઓના ઝીણવટભર્યા વિશ્લેષણ ઉપર આધારિત છે. ભારતીય વિવેચન પ્રયોગમૂલક હતું, શાસ્ત્રમૂલક નહીં. તો આમાં આપણે તેમની શબ્દને અર્થની શકિતની વાત સુધારવી પડશે? અથવા શબ્દાર્થની ગોઠવણીના પ્રકારોની? કે ભાવનિરૂપણ અને રસાસ્વાદની પ્રક્રિયાની? એવા વિકલ્પને અવકાશ ખરો કે એ સિધ્ધાન્તોને સંસ્કારવાને બદલે આપણે આજના વિવેચનના આપણા ઘણા ખ્યાલો બદલવા પડે? કે તે માટે પહેલાં જેરો કે નોલી કે બિસ્કી જેવા પશ્ચિમવાળાનો ધક્કો જરૂરી? હાલ તો આટલા સવાલ બસ–પાશેરામાં પહેલી પૂણી.

એક ચેતવણી : આમાં અમારો ભારતીય કાવ્યવિચાર પ્રત્યે અભિનિવેશ છે એવું કહેવાથી કશું નહીં વળે. પશ્ચિમના કાવ્યવિચાર પ્રત્યે અભિનિવેશવાળાથી આવું કંઈ રીતે બોલાય? અને દરેકનો કોઈકનો અભિનિવેશ કે પક્ષપાત–કોઇ પક્ષ તો હોવાનો જ. વર્ગવિહીન સમાજની જેમ પક્ષવિહીન વિચારનું અસ્તિત્વ કેવળ કલ્પનામાં જ છે. ઊભા રહેવું હોય તો ક્યાંક તો ભોંય પર પગ ખોડવા જ પડે. મુશ્કેલી પક્ષપાતથી નહીં, પક્ષાંધતાથી સરજાય છે.

હોવાથી ડૉ. જોશીના આ મન્તવ્યને અમુક રીતે પ્રતિનિધિરૂપ ગણીને અમે થોડાક સવાલો કરીએ છીએ

૧ એરિસ્ટોટલ અને લોન્જાયનસનો ગ્રીક સમાજ, સંસ્કૃતિ અને સાહિત્ય ત્રણેય આપણાથી જુદાં એક થઈ ગયો બાવીસ સો વર્ષ પહેલાં, ને બીજો થઈ ગયો સોળ સો વર્ષ પહેલાં એમના સિધ્ધાંતો અને કાવ્ય વિચાર આજના આપણા સાહિત્યોને લાગુ પાડી શકે, તો પછી હજાર પંદર સો વરસ પહેલાંના ગાળામાં કે એની આસપાસ થઈ ગયેલા બચાડા આનંદવર્ધન ને કુન્તક ને એવા બીજાનું કાવ્યશાસ્ત્ર અત્યારે શું કામ ન લાગુ પડી શકે, જરા અમને સમજાવો, ભઇલા? એમનો કયો ગુનો ?

૨ 'મેઘદૂત' ને 'શાકુન્તલ' ને "ઉત્તરરામચરિત"ને 'સ્વપ્નવાસવદત્ત" ને 'મૃચ્છકટિક' વગેરેને આથમણા દેશોના માપિયે માપીએ અને એમને ત્રાજવે કાટલે જોખીએ એમાં આપણને કશો પેટ દુખાવો નથી થતો, તો પછી ઊગમણા માપિયા કાટલાથી શેક્સ્પિયર, કાફ્કા, કામ્યૂ, માર્કવેઝ, ટાગોર કે ઉમાશંકર વગેરેને માપવા જોખવાની કોઈ વાત કરે ત્યારે કેમ ફફડાટ થાય છે? બાપુ, આ તો ભારે અન્યા કહેવાય

૩ પચીસ સો વરસ પહેલાંના અહીંના પાણિનિએ જે સંસ્કૃત વ્યાકરણ બનાવ્યું એમાં વ્યાકરણના મૂળિયાની, ભાષાના બંધારણની અને એના તાણાવાણા ઉકેલવાની રીતની એવી તો સૂઝ દેખાડી છે કે હમણાંના બે ત્રણ દાયકાના ભાષાવિચારક માન્ધાતાઓને પણ એની વિચારણા ને પધ્ધતિ સંગીન અને માર્ગદર્શક પ્રતીત થઇ છે પંદર સો વરસ પહેલાંના અહીંના ભર્તૃહરિનું ભાષા દર્શન એ વિષયના આજના અગ્રણીઓને નવી દિશા ચીંધતું લાગવા માડયું છે. ભારતનો તત્વ વિચાર આજે નવી ક્ષિતિજો ઉઘાડી રહ્યો છે ત્યારે બાપલા, આપણા કાવ્ય વિચારનો કાંઇ વાંકગુનો ?

૪ દાક્તર જોશીએ પ્રયોગશીલ, પ્રતીકવાદી અને અતિઅસ્તિવાદી ટેકનિકો અપનાવતી આપણી આધુનિક રચનાઓને લાભશંકર, સિતાંશુ વગેરેની રચનાઓને પરંપરાગત ભારતીય કાવ્યશાસ્ત્ર કેટલું લાગુ પાડી શકાય એવો સાર્થક સવાલ કર્યો છે પણ આ અગાઉ રામે જ બ. ક. ઠાકોર, રાજેન્દ્ર શુક્લ, પ્રિયકાન્ત મણિયાર લાભશંકર ઠાકર, નલિન રાવળ, સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર, રાવજી, ચિનુ મોદી, સુરેશ જોષી, સુરેશ દલાલ, જયંત પાઠક—એ અર્વાચીન—આધુનિક સાહિત્યકારોની

કૃતિઓને ભારતીય રીતે જોવા તપાસવાનું થોડુંક કર્યું છે. આમાં અમે ખોટે રવાડે ચડી ગયા છીએ, એમ તમે કહેતા હો, તો પહેલાં તમારે એ બતાવવું પડે કે કાં તો અમારી તપાસ ભારતીય રીતે નહીં, પણ આજની રીતે જ કરવામાં આવી છે, અથવા તો અમે ભારતીય રીત લાગુ પાડી તેથી કૃતિગત સર્જન કર્મનો સરખો હિસાબ નથી અપાયો–માછલી અમારી એ જાળમાંથી છટકી ગઈ છે. વળી તમારે એ પણ અખતરારૂપે બતાવવું પડે કે આ અમુક રચનાને ભારતીય રીતે અમે તપાસી પણ કશું વળ્યું નહીં. આવું કશું કર્યા વિના તમારી આશંકા હવાઇ ન ગણાય, ભલા?

૫. છેવટે ભારતીય કાવ્ય સિધ્ધાન્તોને સંસ્કારવાની વાત: શું સંસ્કારવાનું છે, ભાઈ? ભારતીય સાહિત્ય વિચાર સાહિત્યની પ્રકૃતિ કે પાયાની સાથે કામ પાડે છે. સાહિત્ય એટલે શબ્દની સૃષ્ટિ: તો શબ્દ કઈ રીતે, એના કયા ગુણ-ધર્મોથી સાહિત્યનો શબ્દ બને? એ શબ્દ લૌકિક અનુભવનું કઈ રીતે રૂપાંતર સાધી અલૌકિક અનુભવની સૃષ્ટિ રચે? રચનાનો શબ્દબંધ ભાવક-ચિત્તમાં કઇ રીતે કૃતિ બને? સાહિત્યનો પ્રભાવ અને પ્રયોજન કયાં? વગેરેની તેમાં ઊંડાણ અને સૂક્ષ્મતાથી શતાબ્દીઓ સુધી વાત થતી રહી છે. અને એ વાત હજારો કૃતિઓના ઝીણવટભર્યા વિશ્લેષણ ઉપર આધારિત છે. ભારતીય વિવેચન પ્રયોગમૂલક હતું, શાસ્ત્રમૂલક નહીં. તો આમાં આપણે તેમની શબ્દને અર્થની શકિતની વાત સુધારવી પડશે? અથવા શબ્દાર્થની ગોઠવણીના પ્રકારોની? કે ભાવનિરૂપણ અને રસાસ્વાદની પ્રક્રિયાની? એવા વિકલ્પને અવકાશ ખરો કે એ સિધ્ધાન્તોને સંસ્કારવાને બદલે આપણે આજના વિવેચનના આપણાં ઘણા ખ્યાલો બદલવા પડે? કે તે માટે પહેલાં જેરો કે નોલી કે બિસ્કી જેવા પશ્ચિમવાળાનો ધક્કો જરૂરી? હાલ તો આટલા સવાલ બસ–પાશેરામાં પહેલી પૂણી.

એક ચેતવણી: આમાં અમારો ભારતીય કાવ્યવિચાર પ્રત્યે અભિનિવેશ છે એવું કહેવાથી કશું નહીં વળે. પશ્ચિમના કાવ્યવિચાર પ્રત્યે અભિનિવેશવાળાથી આવું કંઈ રીતે બોલાય? અને દરેકનો કોઈકનો અભિનિવેશ કે પક્ષપાત–કોઇ પક્ષ તો હોવાનો જ. વર્ગવિહીન સમાજની જેમ પક્ષવિહીન વિચારનું અસ્તિત્વ કેવળ કલ્પનામાં જ છે. ઊભા રહેવું હોય તો કયાંક તો ભોંય પર પગ ખોડવા જ પડે. મુશ્કેલી પક્ષપાતથી નહીં, પક્ષાંધતાથી સરજાય છે.

એતદ્ જાન્યુઆરી ચોરાશી : ૩૭

'કથાવિવેચન પ્રતિ' વિશે / શિરીષ પંચાલ

કથાસાહિત્યની વિવેચના અન્ય સ્વરૂપોની તુલનાએ અલ્પસત્ત્વ હોવાની ફરિયાદ રેને વેલેક અને ઓસ્ટીન વોરેને દાયકાઓ પહેલા કરી હતી. પશ્ચિમમાં તો પરિસ્થિતિ ત્યાર પછી સુધરી છે, ખાસ તો વિવેચનને નવેસરથી વિચાર કરવાની ફરજ પડે એવી નવલકથાઓ લખવાને કારણે આ ઉપરાત સાહિત્યને સમજવાના–ચકાસવાના ભિન્ન ભિન્ન દષ્ટિકોણો પણ વિકસ્યા હતા. ગુજરાતી સાહિત્યમા નવલકથાની અને તેના વિવેચનની દરિદ્રતાની ફરિયાદ સુરેશ જોષીએ પચીએક વર્ષ પહેલા કરી હતી પણ આજે આપણી પરિસ્થિતિ હરખાઈ ઊઠીએ તેવી નથી. આવા સજોગોમા પ્રમોદકુમાર પટેલ 'કથાવિવેચનપ્રતિ' પુસ્તક લઈને આવે છે અને પુસ્તક વાચ્યા પછી આપણને અતિશય આનન્દ ન થાય પણ તૃપ્તિ થાય છે, એ તૃપ્તિનો આનન્દ આપણી તો મોટી મૂડી. આ ગ્રન્થમા સૈદ્ધાતિક લેખો, ઐતિહાસિક લેખો અને કૃતિનિષ્ઠ લેખો હોઈ લેખકની ભૂમિકાને જુદી જુદી રીતે ચકાસી જોવાની એક તક આપણને પ્રાપ્ત થઈ છે નવલકથાની કળા: એની રૂપરચનાના પ્રશ્નો' જેવા સૈદ્ધાન્તિક લેખને કસોટીએ ચડાવવા માટે 'કનૈયાલાલ મુનશી આજે', 'માનવચિત્તના ચકડોળ' (મળેલા જીવ), 'આધુનિક યુગની સધિકાળે ઊભેલા જનપદની કથા' (ઉપરવાસ–સહવાસ–અંતરવાસ) જેવા લેખો છે, તો 'ટૂકી વાર્તાની વિભાવના' જેવા સૈદ્ધાન્તિક લેખોને કસોટીએ ચડાવવા માટે 'ધૂમકેતુની નવલિકાઓ', 'મડિયાનુ નવલિકા સાહિત્ય', 'જયંત ખત્રીનું વાર્તાવિશ્વ'; તેજ, ગતિ અને ધ્વનિ', 'થીગડુ'', 'કાગડો' અને 'સરકસના કૂવામા કાગડાઓ' જેવી ટૂકી વાર્તાની સમીક્ષાઓ આપવામા આવી છે.

નવલકથા જેવા સ્વરૂપની ચર્ચાવિચારણા કરવામાં તેની સ્વરૂપગત લાક્ષણિકતાઓને કારણે થોડી મુશ્કેલીઓ હોવા છતા પ્રમોદકુમાર પટેલ 'નવલકથાની કળા: એની રૂપરચનાના પ્રશ્નો' જેવો પ્રશ્ન ચર્ચવા તૈયાર થયા અને એ રીતે પડકાર ઝીલે છે. મોટે ભાગે તેમનો અભિગમ નવલકથાને રૂપરચનાવાદી ભૂમિકાએથી તપાસવાનો છે. આનો અર્થ એવો નથી કે તેઓ 'દર્શન', 'રહસ્ય' જેવી સંજ્ઞાઓને પોતાના ક્ષેત્રની બહાર રાખે છે આરભમા જ 'વાર્તાવસ્તુના વ્યાપમા

માનવ અસ્તિત્વનાં રહસ્યોની શોધ' રહેલી છે એવી સ્પષ્ટતા કરવામાં આવેલી છે. અહીં 'રહસ્ય' શબ્દ 'દર્શન'ના વિકલ્પે પ્રયોજાયો હોય એમ લાગે છે. પણ સાથે જ નવલકથાના માધ્યમ પર એટલો જ ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. વર્તમાન નવલકથાકારો અસ્તિત્વની, ભાષાના પુનર્વિધાનની' વાત કરે છે. અહીં આપણે એટલી સ્પષ્ટતા કરીએ કે વર્તમાન નવલકથાકારોથી એમને ભારતીય નહીં પણ પાશ્ચાત્ય નવલકથાકારો અભિપ્રેત છે. વળી બીજો એક પ્રશ્ન એ થાય કે નવલકથામાં ભાષાનું પુનર્વિધાન કેટલે અંશે થઈ શકે ? લિરિકલ નોવેલમાં આ જેટલું શક્ય છે તેટલું બીજા ઢાળાની નવલકથાઓમાં શક્ય છે ખરું અને જો શક્ય હોય તો ભાષાનું આ પુનર્વિધાન લેખક કેવી રીતે કરે છે તેની ચર્ચા થવી જોઈએ. જ્યાં પોલ સાર્ત્રે આલ્બેર કામ્યૂની 'ધ આઉટ-સાઈડર'ની ચર્ચા આ રીતે કરી છે તે અહીં યાદ આવે. જો કે આ લેખના અન્તે ભાષા ઉપર આટલો બધો ઝોક રહેતો નથી. 'સાહિત્યસર્જનની પ્રક્રિયા ઠીક ઠીક અંશે અચેતનના સ્તરે ઢંકાયેલી રહે છે. ભાષાની જે કોઈ તરેહ બંધાય કે શૈલીનું જે એક સંવાદી રૂપ રચાય, તે કંઈ નરી ભાષાકીય સંપ્રજ્ઞતાનું પરિણામ ન હોઈ શકે. શૈલી અને રૂપવિધાન ભાષાકીય સંપ્રજ્ઞતાથી અલગ એવી કોઈ ચૈતસિક સંચલના જોડે માર્મિક રીતે સંકળાય છે. એની પૂરી ઓળખ કે વ્યાખ્યા ભાષાથી નિરપેક્ષ રીતે ન થઈ શકે. પણ એની ચૈતસિક ગતિશીલતા વિના શૈલી અને રૂપના નિયામક તંત્રનો બીજો ખુલાસો મળવો મુશ્કેલ છે.' (પૃ. ૧૬)

આ ભૂમિકા ઉપરાંત પ્રમોદકુમાર પટેલ નવલકથા જેવા સ્વરૂપને, તેના સ્વરૂપગત વિકાસને 'આધુનિક સમાજ અને સંસ્કૃતિની ગતિવિધિ સાથે ઊંડેઊંડે સજીવ રીતે સંકળાયેલો માને છે. આમ નવલકથાને તેઓ સામાજિક સન્દર્ભથી અસ્પૃશ્ય રાખવા માગતા નથી. પણ સાહિત્યકૃતિમાં આવી સાંસ્કૃતિક ગતિવિધિઓ દર વખતે આંગળી ચીંધીને બતાવી શકાય એવી નથી હોતી. આવા ઐતિહાસિક સન્દર્ભને કારણે કૃતિમાં લેખકનો 'ક્રીટીકલ વોઈસ' પ્રમોદકુમાર પટેલને સંભળાય છે. જો કે રૂપરચનાવાદી વિવેચન કેટલે અંશે આ 'ક્રીટીકલ વોઈસ'ને ચલાવી લે એ પ્રશ્ન છે. વળી આવો અવાજ માત્ર આપણા જમાનાની વિશેષતા નથી. તેવી જ રીતે એવું કહી ન શકાય કે 'આજની નવલકથા, આ રીતે, આપણા યુગની ચેતનાથી ઝંકૃત થતી રહી છે.' કોઈ પણ ગાળાની નવલકથા–નવલકથા જ આ શા માટે, બધા જ સાહિત્યકારો–જે તે જમાનાની ચેતનાથી ઝંકૃત થતી જ રહી છે.

નવલકથાની રચનાપ્રક્રિયાને પ્રમોદકુમાર પટેલ કાવ્યની રચનાપ્રક્રિયાને સમાન્તરે મૂકી જુએ છે. જ્યૉર્જ વ્હેલીએ 'ધ પોએટીક પ્રોસેસ'માં કાવ્યબીજ કવિચિત્તમાં

જન્મે પછી શું બને છે એનો સમર્થ અહેવાલ આપ્યો છે. ઠીક આ જ પ્રકારનો અહેવાલ આ શબ્દોમાં મળે છે. 'દરેક નવલકથાની સૃષ્ટિ એ એક ઊઘડતા વિશ્વની પ્રક્રિયા માત્ર છે. સર્જક સામે આરંભમાં ક્યાંક રહસ્યમય લાગતા પાત્રપ્રસંગ કે પરિસ્થિતિનો ધૂંધળો અણસાર હોય છે કે આછો પાતળો નકશોય હોય, પણ એ તો એક પ્રસ્થાનબિંદુ માત્ર છે' (પૃ. ૯) આ જ લેખમાં આગળ ઉમાશંકર જોષીને અનુસરીને તેઓ કહે છે. 'કદાચ નવલકથાકાર પ્રથમ જે કથાસામગ્રી સ્વીકારી તેમાં રહસ્યની આછી આછી ઝાંખી તેને થઈ હતી, અને સમગ્ર રૂપરચનાને અંતે એ રહસ્યનું પૂર્ણ ઉદ્‌ઘાટન થયું હતું, એમ નિરાકરણ કરી શકાય.' (પૃ. ૧૨) રૂપરચનાવાદી ભૂમિકાએ નવલકથાનો વિચાર કરનાર વિવેચક નવલકથાને લિરિકની સમાન્તરે તેને સ્થાપવાનો એક યા બીજી રીતે પ્રયત્ન કરતા હોય છે તેની પ્રતીતિ આમ અહીં મળી રહે છે પણ આમ કરવા જતાં નવલકથાના 'મુક્ત, લચીક' સ્વરૂપને અન્યાય થવાનો પણ સંભવ રહેલો છે.

નવલકથા અને મીથ કઈ રીતે જુદાં પડે છે તેની ચર્ચા વિગતે અહીં થઈ છે પણ 'સમય'નો પ્રશ્ન વિગતે ચર્ચાયો નથી. જો કે આ પ્રશ્નને પ્રમોદકુમાર પટેલ વાસ્તવગ્રહણ સાથે સાંકળે છે. વિગતે ચર્ચા થઈ હોત તો સતર્ક નીવડત એવી આશા આથી જન્મી. નવલકથા કે પછી કોઈ પણ કૃતિ પરત્વે a priori ધોરણો સંભવી નથી શકતાં અને એટલે જ નવલકથાના પ્રતીકવાદી કથનપદ્ધતિ સ્વીકાર્ય કે સીધી કથનપદ્ધતિ એનો ચોક્કસ ઉત્તર પ્રમોદકુમાર આપી શક્યા નથી. આપ્યો હોત તો આત્યંતિક ધોરણો ઊભાં કરવાનો આરોપ તેમના પર મૂકી શકાત. આવી પરિસ્થિતિમાંથી બચવાનો એક જ માર્ગ—'સર્જક માનવપરિસ્થિતિ(કે માનવવાસ્તવિકતા)ના કયા ખંડને કયા સ્તરેથી સ્પર્શે છે અને એ પ્રવૃત્તિમાં તેની કથનરીતિ કેટલી કાર્યક્ષમ નીવડી છે, તેની ઓળખ કરવાનો છે.' તેવી જ રીતે કૃતિની રૂપરચનાને અર્થબોધ, વાસ્તવિકતા, પરિપ્રેક્ષ્ય'ના પ્રશ્નો સાથે સાંકળી અને એને કારણે તેઓ આ માન્યતા પર જઈ પહોંચ્યા—'વાસ્તવિકતાની વિગતોની પસંદગી અને ગોઠવણીનો પ્રશ્ન છેક અભિવ્યક્તિ અને શૈલીના રૂપો સાથે સીધા સંકળાઈ જાય છે.'

આવા જ એક સન્દર્ભમાં પ્રમોદકુમાર પટેલ માર્ક શોરરની ટેકનિક વિશેનો ખ્યાલ પુરસ્કારે છે પણ ટેકનિકનો અર્થ અનુસરીને કરવામાં આવ્યો નથી. ટેકનિક સાથે કથનકેન્દ્ર, પાત્રાલેખન, મૂલ્યબોધના પ્રશ્નોને સાંકળવામાં આવ્યા છે. માર્ક શોરર પુરસ્કૃત ખ્યાલ જ તેમને કૃતિમાં સર્જકની અનુપસ્થિતિની વિભાવના સુધી લઈ જાય છે. જો કે આ ભૂમિકા સાથે અગાઉના ક્રીટિકલ વોઈસ'ની ભૂમિકાનો

મેળ ખાતો નથી. વળી ફ્લોબેરની મહત્ત્વાકાંક્ષા 'a book about wrathing' લખવાની હતી એ વાત પ્રમોદકુમાર ટાંકે છે અને એને તેઓ સમર્થન આપતા હોય તે રીતે. પણ ફ્લોબેરની એ મહેચ્છા નવલકથા જેવા સ્વરૂપમાં કદી ન ફળે. એલિયટ જેવાએ પણ કવિતામાં અભિવ્યક્તિની નવીનતા સાથે કથયિતતાની નવીનતાનો આગ્રહ રાખ્યો જ હતો. ફ્લોબેર, શેારર જેવા નવલકથાની એક દિશા ચીંધે છે એની ના નહીં, પણ એ એક માત્ર દિશા નથી. જો કે આ મુદ્દાનો ખ્યાલ પ્રમોદકુમારને છે તો ખરો જ.

નવલકથાના વૈવિધ્યને કેન્દ્રમાં રાખીને વિશાળ ભૂમિકા પર નવલકથાનો વિચાર કરવાને કારણે પ્રમોદકુમાર કેટલીક મુશ્કેલીઓમાંથી બચી ગયા છે. 'દરેક કથાવિશ્વનું મૂળ પ્રયોજન અને તેનું નિર્માણ જુદી જુદી રીતનું સંભવે છે. એ દરેકમાં જીવનની વાસ્તવિકતાનું જુદું જુદું રૂપ વ્યક્ત થાય છે...એ રીતે જોતાં દરેક fictional mode વાસ્તવિકતાને અમુક જ સ્તરેથી ભેદે છે અને છેદે છે... આથી રસાનુભવની બાબતમાં વિવિધ કોટિનાં આ કથાવિશ્વો આગવા આગવા પ્રશ્નો ઊભા કરી આપે છે.'

આનો અર્થ એ થયો કે દરેક કથાસ્વરૂપના આગવા પ્રશ્નો છે—એક પ્રકારના પ્રશ્નોને બીજા પ્રકારના પ્રશ્નો સાથે ગૂંચવી મારવાની પ્રવૃત્તિને કારણે ગુ. વિવેચન અરાજકતાભર્યું બની ગયું લાગે અથવા પ્રમોદકુમારના શબ્દોમાં 'આવા પ્રશ્નો વિશે સભાન બન્યું નથી એમ લાગે.'

પણ આ ભૂમિકાને ખુદ પ્રમોદકુમાર સાદ્યંત ટકાવી શકતા નથી. મુનશીના સન્દર્ભે તેઓ કહે છે: 'નવલકથાની સૃષ્ટિનો critical voice એમાં ઉદ્ભવતો નથી' પણ આ critical voiceની ઉપસ્થિતિ કે અનુપસ્થિતિ કૃતિને તારી ન શકે કે ડૂબાડી ન શકે. સુરેશ જોષીની 'વિદુલા'માં તેમને આ અવાજ સંભળાયો અને 'મરણોત્તર'માં ન સંભળાયો એનું મૂળ કારણ પણ એ બે સૃષ્ટિમાં રહેલી રહેલી ભિન્નતા હતી એનો ખ્યાલ વિસરાઈ ગયો લાગે છે.

બીજા એક મહત્ત્વના સૈદ્ધાન્તિક લેખ 'સાંપ્રત ગુજરાતી સાહિત્યમાંથી ઉપસતો નૈતિકતાનો ખ્યાલ'માં નૈતિકતાનો સંકુચિત અર્થ કરવામાં આવ્યો નથી. આભાસી અદ્યતનતા ધરાવતી ગુજરાતી નવલકથાઓમાંની એક મહત્ત્વની નબળી કડી પ્રમોદકુમાર પકડી શક્યા છે: 'પણ આવી કથાઓમાં રોમાંચક પ્રસંગોની કૃતક યોજના જ લેખકના આશયની ચાડી ખાય છે.' (૪૭) આગલા લેખની જેમ અહીં પણ તેઓ

વગી વળીને 'ભાષારચના'ના મુદ્દા પર જઈ ચઢે છે સર્જક તરીકેની એની પ્રામાણિક શોધ અને સર્જનનાં પહેલા એંધાણ, તેણે સિદ્ધ કરવા ધારેલી નવી ભાષારચનામા મળે છે' આની ચકાસણી તો કૃતિનિષ્ઠ વિવેચના દ્વારા જ થઈ શકે નૈતિકતા વિશેનો પ્રમોદકુમારનો ખ્યાલ વધુ ઉદાર અને એટલા માટે સ્વીકાર્ય છેઃ 'વ્યક્તિ પોતાની આસપાસના જગત સાથે કેવો સમ્બન્ધ પ્રગટ કરે છે તેમાં તેની નૈતિકતાની ભૂમિકા પડેલી છે' (પૃ. ૪૭) સુરેશ જોષીની વાર્તાઓ, ખાસ તો 'અપિ ચ' અને 'ન તત્ર સૂર્યો ભાતિ'ના સન્દર્ભે ચર્ચા કરતી વખતે લેખકનો અભિગમ તેમને amoral–નૈતિક તાટસ્થ્યવાળો લાગ્યો છે, પણ પ્રમોદકુમારે પોતે ઉપર બાંધેલી વિભાવનાના સન્દર્ભે સુ જો ની વાર્તાઓને ભાગ્યે જ amoral કહી શકાય

પ્રમોદકુમાર પટેલ રૂપરચનાવાદની ભૂમિકાએથી નવલકથા અને ટૂંકી વાર્તાની ચર્ચા કરતા હોવા છતાં કૃતિનિષ્ઠ ચર્ચામા તેઓ ઐતિહાસિક અભિગમને ફગાવી દેતા નથી 'મળેલા જીવ'ની ચર્ચા આનુ એક ઉદાહરણ પૂરુ પાડે છે પન્નાલાલ પટેલની શક્તિમર્યાદાને તેઓ પુરોગામી નવલકથાકારોના સન્દર્ભે ચર્ચે છે–જો કે આ કૃતિની સમીક્ષા કરતી વખતે રૂપરચનાવાદી અભિગમ કસોટીએ ચઢેલો છે. જે વિવેચક માર્કશોરર કથિત ટેકનિકનો પુરસ્કાર કરતા હોય તે વિવેચક સામાન્ય રીતે રોમેન્ટિક શૈલીના સર્જકશક્તિનો મહિમા ગાય નહી. 'તેમના ખોળિયામા રહેલો કલાકાર જ્યારે અક્ષરદેહે પ્રગટ થયો ત્યારે ઉધડિયા–જોગીપરાનો સમસ્ત લોક જાણે કે આળસ મરડીને બેઠો થયો' વગી આના જ સન્દર્ભમા કૃતિની સમીક્ષાને અન્તે જે મહિમાસ્તોત્ર આવે છે ('ગુજરાતી સાહિત્યની પ્રશિષ્ટ કૃતિ' 'અનોખો ચેતોહર આવિષ્કાર', 'નિરાળીસૃષ્ટિ', 'એમા કળાની વાસ્તવિકતા છે') તે ખૂંચે છે. એટલુ જ નહી પણ અવારનવાર જે 'ભાષાના પૂનર્વિધાન'ની વાત થતી હતી તે પણ અહી જોવા મળતી નથી

'ટૂંકી વાર્તા' વિશેનો સૈદ્ધાન્તિક લેખ બે ભૂમિકાને સ્પર્શે છે, એક બાજુએ તે આધુનિક ગુજરાતી નવલિકાના પ્રશ્નો ચર્ચે છે અને બીજી બાજુએ તે ટૂંકી વાર્તાના સ્વરૂપની ચર્ચા કરે છે. આધુનિક ટૂંકી વાર્તાની ચર્ચામાં થોડી મુશ્કેલી છે–સુરેશ જોષી, કિશોર જાદવ, મધુરાય વગેરેની વાર્તાઓના સન્દર્ભમાં તેઓ કહે છેઃ 'બે સૂરજમુખી અને', 'કીડી કેમેરા અને નાયક'......જેવી કૃતિઓ ટૂંકી વાર્તા વિશેની આપણી સમજને સાચે જ પડકારે છે. એ રચનાઓને ટૂંકી વાર્તા તરીકે, સિદ્ધ થયેલી ટૂંકી વાર્તાઓ તરીકે ઓળખાવો એટલે આ સ્વરૂપ વિશે તમારે તમારી વિભાવના બાંધી આપવાની અપેક્ષા ઊભી થશે જ. (પૃ. ૨૪)

આ વિધાનનો એક અર્થ એવો પણ થાય કે આ વાર્તાને ટૂંકી વાર્તા તરીકે સ્થાપવા માટે ટૂંકી વાર્તાની વિભાવના સ્થાપવી પડે. પણ એ ટૂંકી વાર્તાની વિભાવનામાં ધારો કે ધૂમકેતુ, રા. વિ. પાઠક ન આવે તો શું એમ માનવું કે ધૂમકેતુની, પાઠકની વાર્તાઓ ટૂંકી વાર્તા જ ન હતી. જેવી રીતે આપણે નવલકથાને વિશાળ ભૂમિકાએ મૂકીએ છીએ તેવી જ રીતે ટૂંકી વાર્તાને પણ એવી વિશાળ ભૂમિકાએ સ્થાપવાની રહે–મોપાસાના ગજે ચેખોવની વાર્તાઓને તપાસી ન શકાય. ગુજરાતી પ્રયોગશીલ વાર્તાઓને સમકાલીનોએ શંકાની નજરે જોઈ છે પણ એમ તો નવા પ્રયોગો સામે શંકાની નજરે કયા જમાનામાં જોવામાં આવ્યું નથી.'

જો નવલકથા જેવા સ્વરૂપમાં રૂપરચનાનો મહિમા થયો હોય તો ટૂંકી વાર્તા જેવા (પ્રમાણમાં શિસ્તની અપેક્ષા વધુ રાખતા સાહિત્ય પ્રકાર) સ્વરૂપમાં તો રૂપરચનાને સ્વીકાર્યા વિના ચાલે જ નહીં, પરિણામે 'આરંભના ખંડમાં જ ભાષા, શૈલી અને રચનાવિધાનના સ્તરેથી કૃતિમાં વ્યક્ત થનારા ભાવજગતનું વિશિષ્ટ રૂપ ઓળખાવા લાગે છે, વાસ્તવિકતાને કયા સ્તરેથી લેખક ગ્રહે છે તેનો અણસાર એમાં મળવા માંડે છે.' (૨૯) પણ સાથે સાથે કળાની પ્રયોજનવાદી વિચારસરણીનો સ્વીકાર પણ અહીં થવા પામ્યો છેઃ કળાનું કાર્ય જીવનનાં ગૂઢ રહસ્યો પ્રકાશિત કરી આપવાનું છે, અને આકૃતિની મિર્મિત દ્વારા જ એ શક્ય બને છે.' આ વિધાન એક સમાધાનકારી વલણનું વાચક છે, કહો કે નર્યો રૂપરચનાવાદ હવે શક્ય રહ્યો નથી. સાથે સાથે અહીં સ્પષ્ટ થાય છે કે જીવનનાં રહસ્યો–પ્રચલિત સંજ્ઞા વાપરીને કહેવું હોય તો દર્શન–લક્ષ્ય છે જ્યારે રૂપરચના એ સિદ્ધ કરવાનું સાધન છે.

ટૂંકી વાર્તા અને નવલકથાની જુદી જુદી વિચારસરણીઓ અને એસ્થેટિક્સના પ્રશ્નોની યોગ્ય પર્યેષણા કરી હોય તથા ઉત્તમ કળાકૃતિઓનો આસ્વાદ કર્યો હોય તેની વિવેચના જ આજે તો પ્રમાણભૂત બની રહે. પ્રમોદકુમાર પટેલની વિવેચના આવી પ્રમાણભૂતતાનો પરિચય કરાવે છે. ધૂમકેતુ, મડિયા કે જયંત ખત્રીની વાર્તા-કળાની તેમના દ્વારા થયેલી ચર્ચા આંશાસ્પદ છે. ધૂમકેતુનું યોગ્ય મૂલ્યાંકન કરતાં તેઓ કહે છેઃ 'ધૂમકેતુની નવલિકામાં આધુનિક નવલિકાનાં અને સાથે સાથે જ લોકકથાનાં તત્ત્વો' રહેલાં છે. ધૂમકેતુની કેટલીક વાર્તાઓ વિશે તેમની સાથે આપણને મતભેદ હોઈ શકે. મડિયાના સન્દર્ભે તેમનું તારણ ઘણાને સ્વીકાર્ય બની રહેશે; જો માનવઅનુભૂતિનાં મહાન સંકુલ સ્તરોને ભેદવાનો કોઈ પ્રશ્ન તેમની સામે આવ્યો હોત કે કૃતિની વ્યંજનક્ષમ વસ્તુને વિશેષ પરિમાણ આપવાનો સહેજ સંકલ્પ કર્યો હોત તો ટેકનિક જેવી વસ્તુનો સ્વીકાર કરવાનો કદાચ તેમને પ્રસંગ આવ્યો હોત.

પણ નવલિકામાં વાર્તાતત્ત્વ પર જ તેઓ વિશેષ મદાર રાખતા ગયા. પરિણામે તેમની મોટા ભાગની કૃતિઓ આજે નીરસ અને નિષ્પ્રાણ લાગે છે.' (૧૪૯)

ટૂંકી વાર્તાના કેટલાક નમૂનાઓ લઈને ચર્ચા કરવાનો ઉપક્રમ પ્રશંસનીય છે, ખાસ તો દુર્બોધ ગણાતી વાર્તાઓની ચર્ચાનો. આવી કૃતનિષ્ઠ ચર્ચાઓ જેમ જેમ વધુ થતી રહેશે તેમ તેમ આપણા સિદ્ધાન્તો વધુ સ્પષ્ટ થતા જશે.

આવા સારા લેખોનું હીર ઝાંખું કરનાર પુનરાવર્તનોમાં રાચતી શૈલી છે. આનો એક નમૂનો જોઈએ:

'દરેક મહાન નવલકથાકારનું વિશ્વ નિરનિરાળું જ રહ્યું છે. દરેક પ્રતિભાશાળી સર્જક એની પૂર્વે રજૂ થયેલી વાસ્તવિકતાથી કંઈક અણજાણપણે કંઈ સભાનપણે અનોખું પાસું સ્પર્શવા ચાહે છે. અને, એ માટે તે આકાર અને શૈલી પરત્વે એક નવો જ અભિગમ કેળવે છે.' (પૃ. ૭)

આ જ પરિચ્છેદમાં તેઓ આગળ કહે છે :

'પુરોગામી નવલકથાકારોએ ઝીલેલી વાસ્તવિકતા કરતાં પોતે જરા જુદા કોણથી એને નિહાળી રહ્યો છે, માટે એ પુરોગામી નવલકથાઓની સંસિદ્ધ રચનારીતિ તેને પર્યાપ્ત નીવડશે નહિ, એવી કંઈ સભાનતાથી તે આગવી રીતિની ખોજ કરવા પ્રવૃત્ત થાય છે.'

'કથાવિવેચન પ્રતિ' જેવા વિવેચન સંગ્રહો વધુ ને વધુ લખાય એ માટે ગુજરાતી નવલકથા-વાર્તા વધુ મ્હોરશે એવી આશા અન્તે રાખીએ.

(૨૩-૧૨-૮૩)

પણ નવલિકામાં વાર્તાતત્ત્વ પર જ તેઓ વિશેષ મદાર રાખતા ગયા. પરિણામે તેમની મોટા ભાગની કૃતિઓ આજે નીરસ અને નિષ્પ્રાણ લાગે છે' (૧૪૯)

ટૂંકી વાર્તાના કેટલાક નમૂનાઓ લઈને ચર્ચા કરવાનો ઉપક્રમ પ્રશંસનીય છે, ખાસ તો દુર્બોધ ગણાતી વાર્તાઓની ચર્ચાનો. આવી કૃતનિષ્ઠ ચર્ચાઓ જેમ જેમ વધુ થતી રહેશે તેમ તેમ આપણા સિદ્ધાન્તો વધુ સ્પષ્ટ થતા જશે.

આવા સારા લેખોનું હીર ઝાંખું કરનાર પુનરાવર્તનોભર્યા રાચની શૈલી છે. આનો એક નમૂનો જોઈએ:

'દરેક મહાન નવલકથાકારનું વિશ્વ નિરનિરાળું જ રહ્યું છે દરેક પ્રતિભાશાળી સર્જક એની પૂર્વે રજૂ થયેલી વાસ્તવિકતાથી કંઈક અણજાણપણે કંઈ સભાનપણે અનોખું પાસું સ્પર્શવા ચાહે છે. અને, એ માટે તે આકાર અને શૈલી પરત્વે એક નવો જ અભિગમ કેળવે છે' (પૃ. ૭)

આ જ પરિચ્છેદમાં તેઓ આગળ કહે છે :

'પુરોગામી નવલકથાકારોએ ઝીલેલી વાસ્તવિકતા કરતા પોતે જગ જુદા કોણથી એને નિહાળી રહ્યો છે, માટે એ પુરોગામી નવલકથાઓની સંસિદ્ધ રચનારીતિ તેને પર્યાપ્ત નીવડશે નહિ, એવી કંઈ સભાનતાથી તે આગવી રીતિની ખોજ કરવા પ્રવૃત્ત થાય છે.'

'કથાવિવેચન પ્રતિ' જેવા વિવેચન સંગ્રહો વધુ ને વધુ લખાય એ માટે ગુજરાતી નવલકથા-વાર્તા વધુ મ્હોરશે એવી આશા અન્તે રાખીએ.

(૨૩-૧૨-૮૩)

માલિક મુદ્રક પ્રકાશક ઉષા જોષી, ૫૩, નૂતન સોસાયટી ફતેગંજ વડોદરા-૨
સ્થાન રચના મુદ્રણ, દેવનંદનગર, હિંમતનગર-૩૮૩૦૦

એતદ્ : અગણોતેર

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

એતદ્ : અગણોતેર

ફેબ્રુઆરી – 'ચોરાશી
વર્ષ સાત
અંક અગણોતેર

તંત્રી સુરેશ હ. જોષી – ૫૩/નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા–૩૯૦૦૦૨
સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૩૯૦૦૦૨
માર્ગદર્શક હિમ્મત ઝવેરી રસિક શાહ જયંત પારેખ
સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે
વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા પચીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
રસિક શાહ બી/૨૪ ધીરાનગર એસ વી રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ–૪૦૦ ૦૫૪
સદ્ભાવ પ્રકાશન ૫૭/૬૨ મપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ–૩૮૦ ૦૦૧
મહેશ દવે ૩૭, સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ–૩૮૦૦૦૫
જયંત પારેખ એ/૨૦, ભગત એસ્ટેટ, મ. વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર, મુંબઈ–૪૦૦ ૦૭૭
ચન્દ્રિકા પંચાલ એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૩૯૦૦૦૨
વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચન્દ્રિકા પંચાલને સરનામે જ કરવો

મુંબઈનાં ત્રણ સિગ્નલ : પાંડુ / દિલીપ ઝવેરી

બાકી સઘળું ઠીક
તો ય આ સિગ્નલ નહિ સમજાય હજી

આ સમદર લીલો
લીલાં (ક્યાંક ભૂલમાં હજીય વ્હીલાં) ઘાસ
રાતાં એટલે ફરતાંફરતાં ચોંકીને અટકાઇ ગયેલાં રક્ત
અમે તો પરદેસી હે જમાદાર યે નારંગી નંઈ માલુમ
માલમ તું દિજે હાથ સોંપવ્યાં બંબઈજા યે નાવ
ડૂબાવજે તું
તરાવજે તું
લંગર નાંખી ડરાવજે તું
કોણ તને કહેનાર ?

બોખલો પીપળ પીળો સર્કસ હાથી
ભગવેફેંટે માસ્ટરબેટો
અગડંબગડં સર્કલમાં જઈ ખેલ કરે તે અમને ના સમજાય
અમે તો લડાઈમાં નંઈ કોઈની બાજુ એક જગા પર ઠામ
અમે તો સચ્ચાખોટા કામ કોઈભી કરવા બંબઈ આયા
અમકો ખાલી સિગ્નલ આ સમજાવ
નાખુદા માલમ તુંદિજે હાથ સોંપવ્યાં બંબઈજા યે નાવ

અમકો નંઈ કોઈ ઝઘડા
અમકો નંઈ મોટા અરમાન
ઢાંકવા આવરદાને માંડ ખોળિયું છોટું
થોડા ધક્કા થોડા ઢાળ
હલેસાં થોડાં થોડી તાણ
અંગુઠો ભેરવાય બસ એટલો જ આધાર ચાહિયે

એજ અંગુઠે વળગી ડંખે નારંગી આ નાગ—
—એટલે એક વાર ખાઝી તો સજ્જડ ચસકે નહિ તે લીલ
એટલે એક વાર પ્હેર્યાં તો
આપોઆપ ચલાવ્યે જતાં ખૂંચતાં અવિરત જૂતાં લાલ
એટલે નારંગી તકદીર અમારી
નારંગી તે તિકિટ
બંદરપ્લેટફોર્મ કે વિમાનઘર જ્યાં પાય પગથિયે મૂક્યો
ત્યાં તો ટંટં ઘંટી ઝબકી બત્તી ખરખર ચક્કર ફર્યાં
આવશે જવાબ

મારા જવાબમેં નારંગી
માલમ ! વજન કેટલાં ? વરસ કેટલાં ?
ભૂખ થાક ને તરસ કેટલાં ?
વિરહ કેટલા ? દરસ કેટલાં ?
છાને દર્પણ પરસ કેટલાં ?
બનબંબઈકિ બીચ બરાબર દર્પણકા હે દરિયા
દરિયામાં થરકે છે ઝીણી તલની જેવી નાવ
ઊપડે પડે
લાલ લીલાની વચ્ચે ઊંચે નીચે
દીવાદાંડી સમા સ્તનોનાં અચલ નયન નારંગી
બિચમાં બેબસ જિગર બેખબર
ધડકું યા ના ધડકું દેખે વાટ
કટે ના રાત
નાખુદા ડૂબીડૂબી તો ય તરણથી બચી બહુત હે બાત
એક આ નારંગી સિગ્નલ પર

જેના મતલબ ના સમજાય
નાખુદા કહો
વારતા કહો

દેડકો લીલો
રાતી ડાકણડાબી જીભ
અટારી એકદંડિયા મહેલની
જ્યાં નારંગી કેશે ને કેશરવેશે સોનામુખી
વ્હેંતિયો છલાંગ મારે ઘણી
ઘણી રે હોંશ
હોંશથી સાત વાર
રે સોમવારથી સાતવાર
કે સાત વારને એકસામટા કરી
વ્હેંતિયા સાત સાત સર્કસમાં મારે છલાંગ
સાંધી છલાંગ ભેળી છલાંગ દોરો નજરતણો કોઈ બાંધે ઇલમી
મુંબઈ ચોકે પરોવાય માણેક
પલકમાં નારંગી સિગ્નલ ઝબકે

ને કડડભૂસ આ મ્હેલ ઊછળે સિન્ડ્રેલા થઈ ઢેબ દેડકો રાતાં રાત
ગુલાબપ્હેરી લીલે વાઘે વરઘોડો ને ટ્રામ ડબલડેકર લોકલ ટ્રેને
ગોવિંદા ગણપત હોળી ફટાકડા તડફડ દીવાળી સરઘસ જંગી સભ
સેલ હડતાલ ઉજાણી સાઠ લાખ ફિલ્મોના છૂટ્યા ખેલ હુતૂ
ક્રિકેટ હોકી દેશી નાટક સમાજ ભાજી મારકેટનાં ખોખાં પાર્ટ
કરંડિયા કંઈ તૂટ્યાં છૂટ્યા મંદિરના ડંકાના ઘોડા ચોપાટીથ
ઊડ્યાં અરબસ્તાન વિમાનો વ્હીસલ સાઇરન અંધકાર છવ્વીર
જનવારી સત્તાવીસ મેદાન સાતસો જંકશનના ફ્લાઈઓવર પરથ

સડેડાટ સૌને પછવાડે છડી અડી ના અડી જાય નારંગી
બોલો જમાદાર માલમ   બોલો યે પિકચર હે કે બંડલ
બોલો સચ હે કે યે સપના
બોલો તુમકા હે કે અપના
વાપસ ફિરસે બોલો મિતવા બોલો બોલો ખબર નહી હે

દર્પણ સાથે ફરીથી શતરંજ રમતો રાજા : પાંડુ / દિલીપ ઝવેરી

પાછું પ્હેલું પીપળપાન
એક તણખલે તીણું બાણ
પગલા મૂકી પાચ બચાવો રાજા

વાજા વાગે કોટનગરે
એક અંગૂઠો ચસકે નહિં તો કિલ્લો માડણી
ખડતલ ખીલ્લો
ઘોડા ખોડાયા બેભાન
રાનમા રખડે છૂટ્ટા કેરો તરસી રાણી

સૂકીજીભેરેતીબાઝીબેખડભાગ્યાહોઠબળતાપાણી
પાણી પાણી
બાર બાર વરસે નવાણ ગળાવ્યા પ્રયોજન
નવાણે નીર નો આવ્યા મારા વ્હાલા
તેડાવો જાણતલ તેડાવો જોશી
જોશીડા જોશ જોવડાવો મારા વ્હાલા
ત્રાસી મીંચીને આખ રાજગોર બોલ્યા
પાચ પ્યાદા પધરાવો મારા વ્હાલા
પાચે નદીમા મેઘ વરસ્યા કંઈ કાળા ને
પૂર ઊમટયે રાતા પાણી

રાતા રંગ્યા કેશ બાવરી કાળી રાણી
ગળતી જીભે લાળ સાથળો ભાગી બેખડ
સાવ વાઝણી રખડે રાણી
ફિક્કે ધોળે વાન આંધળી
સાવ વાઝણી રખડે રાણી

ધોળું કાળું
મારું તારું
અડકો દડકો
અલક ચલાણું
અકરા ડોકરા
ગલમાં ગોટી
મોઈ દાંડિયો
એન ઘેન
કે કૌવા લાયા ચાવલ દાણો
ચણચણ ચકલી ચનેકી દાલ
હું હાથી તું પીપળ પાન
કોહું કોઠી કોઠા કાન
આટાપાટા
પાટા બાંધો અંગૂઠે કે
અંગૂઠાને ઊગી આંખ
ધોળીઆંખેકીકીકાળી
રેતીરેતીરાતાંપાણી
આંખ હોય તો બળે
આંખને સાચાં ખોટાં કળે
આંખ હોય તો રડે
આંખને આઘાં ઓરાં જડે
એટલે બળતી રેતી જખમ હોઠથી બડબડતી બેફામ
આંખને પાટા બાંધો રાજા

•

છોને બ્હાર વાગતાં વાજાં
છોને બ્હાર કાગડા બોલે
છોને બ્હાર કૂતરાં બોલે
છોને બ્હાર દેડકાં બોલે

હાથી રણઝણ રણઝણ
હળવે હળવે
કૂંપળ પગલે
પીપળ પાનેચાલે હવે?

પીપળ પાને પિપ્પીલિકા
પૂરનાં પાણી ચારે કોર
પૂરમાં દુનિયા ડૂબી
પીપળપાનેસાવએકલીતરતીકીડી
એકઆવડીઅમથીઝીણી
આખી દુનિયા આંખોમાં બાંધીને પાટા સપનામાં ફૂંફેમે ડૂબ્યા સૂરજ
રાજા કાંક બચાવો
રાજા
રાજા બચાવ તારી જાન હવે?

રાનમાં રખડે પીપળ પાન
તોય તે રાજા બોલે
અમકો મિતવા ખબર નહી હે

પાંડુ : ઠેકાણું Eaden Gardens, Bombay / દિલીપ ઝવેરી

મુંબઇ ખોવાઇ જાય તો મારું સરનામું શું લખું ?

કાખમાં સિગ્નલને સંતાડી
ટોળાં થઇ ભેળાં બોળીબંદરનાં તાળાં તોડી ખોળે
(વગડે રાતી પીળી આગ વાવનાં લીલાં પાણી
છાતી ખોલી ઢોળે)
પરસેવા સૌને
ને તોયે વાસ વગરની લોકલબત્તી જલતી સુબહનશામ
ધૂંધળી અગર વગરની બત્તી બાડી ટગરટગર ભાળે આ કોનું નામ ?
આમ તો મુંબઈમાં નંઇ કોઈ અજાણ્યું
તેમ છતાંયે કદી કદી તો ઓળખાણ પણ પડે નહીં દર્પણમાં
રણમાં પતંગિયું જો મળી જાય તો જણાવજો કે
ભૂખ્યો દુઃખ્યો
નથી
સરોવર પાળ
આપનો લિખિતંગ પોપટલાલ મુકામે મુંબઇજંગલડાળ
(જંગલે છાંય વિનાની રાત રમે નિજ આંગળીઓની સાથ)
વાત તો હિંમતની છે
તારકાતરી જાળઊંચકી કાંટોચાવી
ડુબકી દેવું સ્હેલું
વસમું વળગીને રહેવાનું
જયસે પાડા પીઠ પખાલ
લોહકે ફંદેમે સજ્જડ કાઠી જ્યૂં ચલી કુહાડી ચાલ

હાલમાં મુંબઇને વળગણ ઝાઝાં
પરથમ તો દરિયો ચારેકોર
પછેથી ટ્રામટ્રેનના પાટા

પોસ્ટર ડાબે જમણે આગે પીછે
એકી બેકી બંદ પાટિયા
હોર્ન ફેરિયા એક રેડિયા સ્પીકર
છેવટ માલીપાં બઉ વાસ મારતા
શરમ થાય બોલ્યામાં
ભૂંડા ટેલિફોનના આંટા
કરવી કેમ કરીને વાત?
હલો! હાં, મુંબઈ? બઉ દિવસોથી તમને એક વખત દસ..પાંચ..ભલે
બે મિનીટ સાથે બેસીને કહેવું છે કે બસ એકવખતદસપાંચભલેબેમિનિટ
સાથે બેસીને કહેવું છે કે બસ એક વખત આ છેલ્લુંવેલ્લું મળી
અચાનક મુંબઈ ખોવાઈ જાય તો......
(પનમાં વાટ આંતરી વાટ જોય છે પાસરસજ્જા વાવ)

આવ આ મુંબઈથી શું ડરવું?
મુંબઈ ડાકણ હોય તો એને પાદર
ભૂત હોય તો પવનપૂત હનુમાન
બટનને ઊંચેનીચેકરવું સવલું કામ
હવે તો દવા ઘણી છે
વ્હિસ્કીસોડા નાકે ચોકે મળે
મે મહીં બેલગાડીમાં બરફ
સિરફ અંગુઠો સંભાળી સઇ કરજો
આપો આપ પ્હોંચશો મરગ
કદી બે ટીપામાં ભુંસાઇ જાય જો અક્ષર
તો આ ઊંચાં ઊંચાં બિલ્ડિંગોના દૂરબીનની હેઠ
પાવતી મૂકી કે ઝટ ઉકલે જૂના લેખ

પૂરમાં તરતો આવ્યો છેક
આગમાં ગુપ્ત ભોંયરે છૂપ્યો
ઊડી ગયો તોપના ગોળાની મોઝાર
ઊઘલે લાવા તો પટ દરિયે ડૂબ્યો
ડૂબ્યો ના ડૂબ્યો ત્યાં તો પટ
ડબળક ડબળક બૂચ સરીખો
હાલકડોલક બેટ

ઝૂલતાં નારિયેળ દો ચાર
ઝૂંપડી ફૂલ છીપલાં સાંજસવારેપંખી
થોડી ટાઢી ઊની રાખ
હાડકાં મચ્છીનાં તૃણમાં તમરાં ને હવા * સાથમાં
તડકે સૂકે રુમાલ
ખૂણે ટાંકયું મુંબઈ નામ
હવે જો વનરાવનની સાઈરન બજતાં
સાવ અચાનક
મુંબઈ પ્યારા
સિગ્નલ ભાંગી ભાગે
તારાં સાઈકલોનની સાઈકલ પર ટોળાંના ટોળાં
સાઠ લાખ સાપોનાં જેને ઝેર ચડયાં તે
બેટ ખૂંદતાં બેટ છોડતાં બેટ ઠેકતાં બેટ છેકતાં
વાવા ખોળવા નામ ખોળવા
નામ ખોળતાં અબ તે મિતવા હું જો ખોવાઈ જાઉં
તો તારું સરનામું શું લખું ?

---

* બાવા આદમની

ગેર-સમજણ / (કવિતામાં/ની/) — પ્રાણજીવન મહેતા

૧

પછડાટ ખાઈ હેઠે પડ્યો પડછાયેા
ઊંહકાર ભણે : બેાલે હું એક જ ડાહ્યો

કાળું ડીમ્ભ પણે ડહાપણ ઊગ્યું
પડછાયા ભેળું એ તેા સરગે પૂગ્યું,

વાટ વચાળે બેસીને ઘુવડે ગાયું
સરગ તેા સાલું મારી પાંખની આડું

મારી આડે ઊભા જણ એકેાતેર
કેમ કરતાં થાશે કુલ ફૂળ બેાતેર

પ્રશ્ન પ્રવેશ છે આ પહેલ વહેલેા
આગળ વધશું ખાઇ ઠેસ ને ઠેલેા

૨

કપાળમાંથી કુંડાળું કાઢ
લે આ ફાધિયેા દાંત, વાઢ.

સમંદર તળિયે સૂકાતું ઘાસ
કાંઠે ઊભી ચાવ તું શ્વાસ

આભાસ, એક ઊડતું પંખી
સાંભળ, દૂરથી હસતું ખી ખી

કુંડળી હજુ તેા અક્ષર પહેરે
જન્માશ્ચર્ય જોઊં જોતિષ મહેરે

લેાકવાયકા જેવું (આ) જીવવું,
ના તડકેા, ના ભડકેા (ને) બળવું

અઠ્ઠાણુંથી એકસોદસની વચ્ચે / મહેશ દવે

વારંવાર કહેવામાં આવ્યું છે
અને એટલે ભૂલી જવાયું છે :
બાર ડિગ્રીની વચ્ચે આપણે અટવાયેલા છીએ.

નાભિથી શરીરમાં પ્રવેશ્યાનું મને ઝાંખું પણ સ્મરણ નથી.
પણ તેની ભીતરના પ્રદેશમાં
કાદવ કીચડમાં
સતત સ્કેટિંગ કરતા રહેવામાં—ભલે,
ત્યાંથી કમળ થઈને ન પ્રકટાય
નાભિદ્વાર ખૂલે તો
તો દોટ મૂકું સીધા અઠ્ઠાણુંથી એકસોદસની વચ્ચેથી
બહાર
કેવી રમ્ય ફાળ
બરફના પહાડો પર
કે
અગ્નિની લબકારા લેતી જ્વાળાઓમાં.
પણ કાદવકીચડમાં લસર્યા કરતા – જે
હું સંજ્ઞાથી ઓળખાય છે – તે
નીચે બાજુ ગતિ કરતાં : ત્યાં;
પાંચસો વૉલ્ટનું વીજળીનું દબાણ છે, ભય
લાલચટ્ટક ચેતવણી.
અને ઉપરની બાજુ ગતિ થતાં : ધબકન
ધીમામાં ધીમો અવાજ
મોટામાં મોટો અવાજ
સાંભળી શકાતો નથી.

આ બાર ડિગ્રીના તાપમાનના કરણુથી કોણુ છોડાવશે ?
મરણુ ?
કઇ ડિગ્રીના બિંદુએ ?
વહાલું કામણુગારું સાલું રેબેલિયસ સ્ટાર.
કઈ ડિગ્રીના બિંદુએ ?
સાલું કમળ
કમલવાસિન્યૈ નમઃ મરણુ
અઠ્ઠાણુંથી એકસોદસ વચ્ચેનું કરણુ

લસર્યા કરવાનું ઉદરના કાદવકીચડમાં માત્ર
કમલવાસિન્યૈ નમઃ મરણુ

૧૯૫૬ :
ગુજરાતી સાહિત્યની એક નવી દિશા કે અવદશા?/શિરીષ પંચાલ

ગુજરાતી સાહિત્યમાં એક પ્રકારની સ્થગિતતા પ્રવર્તી રહ્યાની ફરિયાદો છેલ્લા કેટલાક સમયથી સંભળાયા કરે છે. ગુજરાતી વાર્તા તો મરણાસન્ન હતી જ. હવે ગુજરાતી કવિતા પણ એવી જ દશાને પામી છે. દરેક ભાષા સાહિત્યના ઈતિહાસમાં આ પ્રકારના તબક્કાઓ આવતા હશે. એની પાછળ મોટે ભાગે ઘણાં સંકુલ કારણો પણ પ્રવર્તતાં હોય છે. કેટલાંક કારણો ઐતિહાસિક પણ હોય છે. કેટલાંક કારણો સાહિત્યની પ્રકૃતિમાં પણ રહેલાં હોય છે. ઉન્નતિ–અવનતિ–મરણ–જન્મ– આ ચક્ર ચાલ્યા જ કરતું હોય છે. પણ જ્યારે કોઈ વ્યક્તિ આ સ્થગિતતા માટે અમુક જ ભૂમિકાને જવાબદાર લેખે ત્યારે એ વિશે વિચાર કરવો જરૂરી લાગે છે.

સુરત ખાતે ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદના સર્જન વિભાગના પ્રમુખ સ્થાનેથી શ્રી ઉશનસે આપેલા વ્યાખ્યાનમાં કેટલાક ચિન્ત્ય મુદ્દાઓ જોવા મળ્યા છે. તેમણે સમકાલીન ગુજરાતી કવિતાનું જે ચિત્ર ઉપસાવ્યું છે એની સાથે ઘણા બધા સંમ્મત થશે. એટલે સમકાલીન ગુજરાતી કવિતા સામેની તેમની ફરિયાદ ખોટી નથી. ગુજરાતી કવિતા કટોકટીભરી સ્થિતિમાં છે, આપણાથી પહોંચી પણ ન વળાય એટલું બધું સર્જન આમ તો જાણે થઈ રહ્યું છે અને છતાં આ બધામાંથી કોઈ કવિનો આગવો અવાજ સંભળાતો નથી. આ કવિઓને પૂર્વપશ્ચિમના કાવ્યનો, વિવેચનનો પ્રત્યક્ષ પરિચય નથી. આ કવિઓમાં ગતાનુગતિકતાનું પ્રમાણ વધારે છે, જીવનનો મુકાબલો સમગ્ર વ્યકિતત્વ વડે તેઓ કરતા નથી, આ બધી કબૂલાતો એક યા બીજા શબ્દોમાં ઘણાંએ કરી છે. જે સુરેશ જોષીએ ૧૯૫૬ પછી ગુજરાતી સાહિત્યને નવી દિશા અર્પી ઘણાએ આની નોંધ લીધી છે. અને ૧૯૫૬ પછી જ ગુજરાતી કવિતા વણસી ગઈ છે એવી ફરિયાદ એકવાર નહીં, બે વાર નહીં અનેક વાર ઉશનસે કરી છે. ૧૯૫૬ પછીના બધા જ કવિઓની રચનામાંથી વૈયક્તિક મુદ્રા ઊભી થતી નથી એમ માનવામાં અનુદારતા છે અને ૧૯૫૬ પહેલાંની કવિતામાં વૈયક્તિકતા હતી, કળા હતી એમ માનવામાં વધુ ઉદારતા છે. આપણા જમાનામાં અનેક કારણોને લીધે કવિતા લખનારાઓની સંખ્યા વધી છે,

અત્યારે કદાચ વૈયક્તિક મુદ્રાઓ પામવાના પ્રયત્નો ચાલી રહ્યા છે, આવતી કાલે એ અવાજ ઊઘડશે પૂર્વપશ્ચિમના સાહિત્યનો પરિચય આગલી પેઢીઓના કવિઓને હતો એટલું તો સમજાય પણ વિવેચનનો પરિચય હતો એમ કહેવું વધારે પડતું છે

ઉશનસ્ પોતાને અનુગાંધી યુગના સર્જક કહેવડાવે છે આ યુગ ૧૯૫૬ સુધી ચાલ્યો અને ૧૯૫૬ પછીની અર્થાત્ આધુનિક યુગની કવિતા વિશે તેઓ કહે છે ૧૯૫૬ની આજુબાજુ પ્રગટેલી કવિતાએ કદાચ તેનું ઉત્તમ વીર્ય–વિત્ત આપી દીધું છે ને હવે તેણે કશું જ નવું કરવાની શક્તિ જાણે ગુમાવી દીધી છે અને સૂક્ષ્મ પ્રકારની ભાવભાષા ભંગિમા કટોકટી ને નિર્વીર્યતા અનુભવે છે' (૪) આમ કહીને શ્રી ઉશનસે આ કટોકટીમાંથી પોતાની જાતને તારવી લીધી, આ પણ એક આવડત છે ધારો કે ૫૬ પછીની કવિતાના પચીસ વર્ષે આ પ્રવાહ ઓસરવા માંડ્યો હોય તો એનો હવે ખરખરો કરવાની જરૂર નથી ગાંધી યુગની કવિતાનો પ્રવાહ કેટલા દાયકા ચાલ્યો હતો? વળી પચીસ વર્ષ પછી પણ જો એનો એ પ્રવાહ ચાલુ રહે તો જ ખરેખર તો આશ્ચર્ય થવું જોઈએ

૧૯૫૬ પછીની ગુજરાતી કવિતાએ પ્રજા સાથેનો સમ્પર્ક ગુમાવ્યો, આ હકીકતનો અસ્વીકાર તો કોઈ કરતું નથી. આને માટે જે કારણો મળ્યાં છે તે જોઈએ

૧૯૫૬ પછીની કવિતામાં નૂતન પરિવર્તનો જોવા મળ્યાં, પણ આ પરિવર્તનોને ઝીલતી અભિવ્યક્તિ છાંદસી ન હતી બ.ક.ઠા. જેવાએ સમગ્ર કાવ્યબાની બદલી નાખી પણ છંદ જાળવી રાખેલા એટલે પ્રજાએ એની સામે વાંધો ન લીધો ન્હાનાલાલ જેવાની કવિતામાં છંદ જળવાયા નહીં પણ તેમની અછાંદસ રચનાઓ ભારતીય દર્શનને અનુકૂળ હતી એટલે કાવ્યચાહકોએ એનો પણ સ્વીકાર કર્યો હતો આ ઘટનાઓને આધારે શ્રી ઉશનસ્ તારણ કાઢે છે 'તે પૂર્વેના દર્શન–વર્ણનમાં ભારતીય અંશોની સમૂળગી નાબૂદી ન હતી દર્શનમાં માનવીય વ્યક્તિત્વનો દેવત્વ સુધીનો વિકાસ અને અભિવ્યક્તિમાં સુસમ જસ વૃત્તોનો કોઈને કોઈ અંશનું જળવાઈ રહેવાપણું તેનાથી પ્રજામાં અનુકૂળ પ્રતિભાવ પેદા કરી શકાયો છે' (૭)

સૌથી પહેલો પ્રશ્ન તો એ કરવાનો કે ૧૯૫૬ પહેલાંની છંદોબદ્ધ રચનાઓ વિશે તત્કાલીન પ્રજાએ અનુકૂળ પ્રતિભાવો દાખવ્યા હતા ખરા? પ્રજા કોયા ભગતની કડવી વાણીના સુન્દરમ્ ને કે 'દળણાના દાણા' ના ઉમાશંકર જોશીને

જેટલી ઓળખતી હતી તેટલી 'મનુજપ્રણય' 'સપ્તરાગ'ના સુન્દરમ્‌ને કે 'નિશીથ'ના ઉમાશંકર જોશીને ઓળખતી ન હતી.

૧૯૫૬ પછીની ગુજરાતી કવિતા સામે 'રસિક ભાવક' પ્રજાના પ્રત્યાઘાતોનું પૃથક્કરણ કરતાં જે કારણો જોયાં તે સાચાં લાગતાં નથી. ૧૯૫૬ પછીના કવિઓએ અછાંદસને પોતાનું વાહન બનાવ્યું પણ આ એકાએક, આકસ્મિક ઘટના ન હતી. ગુજરાતી કવિતાના ઈતિહાસની મહત્ત્વની ક્ષણને મૂર્ત કરવામાં પુરોગામી પરિબળોએ પણ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો હતો. ન્હાનાલાલનું અપદ્યાગદ્ય, બ. ક. ઠાકોરના પૃથ્વી વૃત્તના પ્રયોગો અને બોલચાલની ભાષાને કાવ્યમાં આણવાની મથામણો, ત્રીસીના કવિઓએ માત્રામેળ છંદોના કરેલા ઉપયોગ અને પછી રાજેન્દ્ર શાહ, નિરંજન ભગત, પ્રિયકાન્ત મણિયાર, હસમુખ પાઠકમાં તેમનો વધતો જતો ઉપયોગ અને સૌથી વિશેષ તો ઉમાશંકર જોશીએ ૧૯૫૬ માં 'છિન્નભિન્ન છું'માં અછાંદસનો કરેલો વિનિયોગ. કોઈપણ ભાષાનો એક મુખ્ય કવિ જે વાહનનો ઉપયોગ કરે તેનો પ્રભાવ પડ્યા વિના ન રહે. અછાંદસને અવતારવામાં આ બધા જ જવાબદાર. આની પાછળ રહેલાં અન્ય પરિબળોની ચર્ચા પ્રો. હરિવલ્લભ ભાયાણીએ કરી છે એટલે અહીં પુનરાવર્તન કરતા નથી.

બીજું વિશ્વયુદ્ધ પૂરું થયું એની સાથે વિશ્વભરમાં એક નવા યુગનાં મંડાણ થયાં, આનો સમ્પૂર્ણ ખ્યાલ આવતાં આપણને ખાસ્સી વાર લાગી. એક પ્રકારના સાર્વત્રિક મરણનો આપણને અનુભવ થવા માંડ્યો. આ મરણની વાત પણ નિરંજન-પ્રિયકાન્ત-હસમુખ આદિની રચનાઓમાં પણ જોવા મળી હતી. ભલે કવિને કાને મંગલ શબ્દ પડ્યો હોય પણ હવે તેને સુધ્ધાં મરણની ગંધ તો આવવા માંડી હતી, વિનોબા-જયપ્રકાશ હતા તો પણ, ૧૯૫૬ પછી આપણે વધુ ને વધુ નિર્ભ્રાન્તિની દિશામાં આગળ વધ્યા, સાથે સાથે પાશ્ચાત્ય સાહિત્યનો પરિચય વધવા માંડ્યો અને આ યોગાનુયોગને કારણે એમ કહેવાવા માંડ્યું કે કે આ હતાશા પશ્ચિમમાંથી આવી. રૂપરચનાવાદના પ્રભાવને કારણે કલ્પન, પ્રતીકોનો મહિમા વધ્યો, ઉપદેશ, પ્રચાર, મનોરંજન દૂર થતા ગયા પણ આ લાક્ષણિકતા તો પ્રહ્‌લાદ પારેખ અને રાજેન્દ્ર શાહની રચાનાઓમાં પણ જોવા મળે છે.

એટલે આ આપણે માનીએ છીએ એટલું બધું આમૂલ પરિવર્તન નથી. ધારો કે હોય તો પણ એનાથી ભડકવાની જરૂર? ગાંધીવાદી સમૂળી ક્રાન્તિની વાત કરે તો જ એ સ્વીકાર્ય બને અને નવો કવિ સમૂળી ક્રાન્તિ કરવા જાય તો એ

અસ્પૃશ્ય બની જાય? આ પરિવર્તનના કારણો પણ શ્રી ઉશનસ્ આપે છે તા ખરા 'બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછી વિજ્ઞાન ટેકનોલોજીનો વિસ્તરતો પ્રભાવ અને બધી જ પરંપરાઓમાથી ઊડી ગયેલી કવિની શ્રદ્ધા આ અશ્રદ્ધાના કે હતાશાના આલેખન સામે તો તેમને વાધો નથી 'વાંધો કૃતકતા સામે છે, જડતા સામે છે' (૮) આપણામાથી કોઈને આની સામે વાધો નથી, હોવો પણ ન જોઈએ પણ જે કૃતકતા કે જડતા ૧૯૫૬ પછીની કવિતામા જોવા મળે છે તે ત્રીસીની કવિતામા પણ હતા અત્યાર સુધીની કવિતામા કળા હતી અને આ કવિતામા કળા નથી એમ માનવુ પણ વધારે પડતુ છે

ઉશનસે અવાર નવાર પ્રજા સાથેના કવિનાના વિચ્છેદની વાત કરી છે, પણ આ વિચ્છેદ આપણા યુગની એક લાક્ષણિકતા છે તમા જવાબદાર છીએ આપણે બધા જ –આપણા યુગની કેટલીક વિશિષ્ટતાઓ–મર્યાદાઓ પણ જવાબદાર કવિતા કે કળા સાથે પ્રજા જીવનના થયેના વિચ્છેદના કારણો ઊંડા છે ખરેખર તા આગલી પેઢીઓમા જુદી જુદી વિદ્યાશાખાઓ વચ્ચે જે ઘનિષ્ઠ સમ્બન્ધો હતા ત આપણા જમાનામા રહ્યા નથી, ટેકનોલોજીએ આપેલા માધ્યમોએ પ્રજાના રસરુચિ ખતમ ર્યા, પ્રજા પરોક્ષતા, તારણો, સરળતાથી ચલાવતી થઈ આ અને આવા બીજા કારણોથી પ્રજા અને કળા વચ્ચે સમ્બન્ધ ખલાસ થયો આજનો કવિ જો કલાપૂર્ણ કવિતા લખશે તો પ્રજા એને વધાવશે, એની કવિતાથી તે વિચ્છેદ નહી અનુભવે એ માન્યતા ભ્રામક લાગે છે

આગળ ચાલતા તેઓ જણાવે છે 'મને પાકો વહેમ છે કે આ વિચ્છેદનુ મૂળ પાયાનુ કારણ આપણી સિદ્ધ થયેલી કવિતા કલાની વ્યાખ્યા સાથે ચેડા થયા છે તે છે' કાવ્યની, કળાની વ્યાખ્યાઓ અમૂર્ત ભૂમિકાએ જન્મતી નથી આનો અર્થ એવો નથી કે કવિતા માનવની પ્રકૃતિમા કશુ હોતુ જ નથી પણ જમાને જમાને માનવની છબિ પલટાયા કરે છે અને એ અનુસાર કવિતા કળાની પ્રકૃતિ પણ બદલાયા કરે છે કાવ્ય વાચવાથી આપણને આનન્દ થાય, આપણી ચેતના વિસ્તરે અને પૂર્ણ બનવાની દિશામા આગળ વધીએ એટલુ બધી જ કવિતા કરાવતી હોય છે એમ માનીને ચાલવામા વાધો નથી પણ નવા પ્રવાહોને જૂના પ્રવાહોના કાટલે જ તોલવા જોખમાના ઉત્સાહમા કયારેક આપણે જે ત કૃતિ, એ કૃતિનો યુગસન્દર્ભ, એ યુગના ભાવકો, તમની રુચિ વગેરેને લક્ષમા લેતા નથી ૧૯૫૬ પછીની કવિતાએ જ આઘાત આપ્યા છે એમ નહી, પણ આપણા યુગસન્દર્ભે, આપણા સમગ્ર સાસ્કૃતિક જીવને ઓછા આઘાત આપ્યા છે?

૨૬ એતદ ફેબ્રુઆરી ચોરાશી

આપણે એટલું કબૂલીએ છીએ કે 'આ ગાળામાં આપણી સનાતન આત્મખોજ તેમ જ સમકાલીન, નવી સમાજ રચનાનો પુરુષાર્થ બન્ને નથી.' પણ આ પુરુષાર્થ સિદ્ધ કરવા માટે આપણા સાક્ષરોએ શું કર્યું? આપણી કવિતા દિશાભ્રાન્ત હતી તો એને યોગ્ય દિશાનું ભાન કરાવવા માટે પ્રાચીન–મધ્યકાલીન કવિઓની સમૃદ્ધિઓનો ખ્યાલ આધુનિક સન્દર્ભમાં કેટલો આપવામાં આવ્યો? ઉત્તમ કવિતા આ પ્રકારની હોય છે એનો તલાવગાહી પરિચય થયો? ભારતીય સાહિત્ય શાસ્ત્રનો પરિચય નવા કવિને નથી, વિવેચકને નથી. આધુનિક સન્દર્ભમાં આ અલંકારશાસ્ત્રની ચર્ચા જરૂરી છે પણ કદાચ આ કાર્ય જૂની પેઢી બજાવશે નહીં.

નવ્ય કવિતાની ટીકા કરવાના અત્યુત્સાહમાં ઉશનસ્ વિરોધાભાસો જન્માવે છે. નિરંજન ભગતના સન્દર્ભમાં તેમણે ગ્લાનિની વિષાદપૂર્ણ વાતને મૂલ્ય તરીકે સ્વીકારી પરંતુ આધુનિક કવિઓની વાત આવી ત્યારે તરત કહી નાખ્યું: 'બુદ્ધ જિસસ ને ગુરૂતની કોટિનો એક માણસ આપણી વચ્ચે જ ગઈ કાલ સુધી હોય, સાથે રવીન્દ્ર અરવિંદ જેવી વિધાયક દાર્શનિક વ્યક્તિઓ પ્રભાવક હોય; સામ્યવાદ–સમાજવાદ જેવા ઐહિક જીવનઉદ્ધારની પ્રભાવક વિચારણા હવામાં હોય ને તે ઘડી રાષ્ટ્રના નવઘડતરની હોય ત્યારે જે આવી ગ્લાનિપૂર્ણતા આપણા અભિનવ કવિઓમાં હોય તો તેથી સખેદ આશ્ચર્ય ઉપજ્યા વિના ન રહે.' (૧૧) આગલી પેઢી હતાશાની વાત કરે તો તે મૂલ્ય અને નવી પેઢી હતાશાની વાત કરે તો તે પ્રતિમૂલ્ય!

દલીલોના વિરોધાભાસને બાજુ પર રાખો, શ્રી ઉશનસ્ કેટલીક હકીકતોનો સ્વીકાર માંડી વાળે છે. દા.ત. તમારી લોકશાહી શો પુરુષાર્થ કરે છે નવી સુખી સમાજ રચના માટે. તે જગતના વિચારકો ધ્યાનપૂર્વક જોઈ રહ્યા છે. અને પ્રથમ પંચવર્ષીય યોજના હજી હમણાં જ પૂરી થઇ ત્યાં ૧૯૫૬ની આજુબાજુ આ બધું ઓચિંતુ જ વિપરીત કેમ બની આવ્યું છે? ૧૯૫૬ પહેલાં આપણો મુક્તિદિન કેવો લાગ્યો હતો તે આગલી પેઢીના કવિને જ પૂછવા જેવું છે. ૬૦ સુધી તો કદાચ લોકશાહી ટકી હતી પણ પછી તો એનું માત્ર ખોખું જ આપણી પાસે રહ્યું હતું. અત્યારે તો સામંતશાહી–આપખુદશાહી સિવાય બીજું શું છે? હવે આપણે ત્રીજા વિશ્વના આગેવાન નથી રહ્યા, 'બીગ બ્રધર'ને કોઈ ગાંઠતું નથી. વિદેશનીતિ–આર્થિક નીતિની તો વાત ન કરીએ એટલી સારી.

નવી કવિતાનું આ કોઈ બચાવનામું નથી, કવિતા ઘણી બધી રીતે અસંતોષકારક છે. આપણો કવિ જીવનને બૃહદ્ સન્દર્ભમાં નિહાળી શક્યો નથી, પરિણામે

તે એમાગી દર્શનમા રાચતા થયો છે એણે જીવનની સમગ્રના પગ ભાર મૂકવો જોઈએ નવા નવા કવિઓની રચનાએને સમભાવપૂર્વક નિહાળવાની જરૂર છે, અને પછી એની આકરી તીન પણ પ્રત્યક્ષ નમૂનાઓને આધારે કરવાની જરૂર છે આ બધા આરોપોની વચ્ચે શ્રી ઉશનસૂ સમગ્રતા–સમસ્તનાની વાત કરે છે ‘આનદશકર, રા વિ પાઠક, વિષ્ણુપ્રસા ને ઉમાશકર સુન્દરમ્‌ની કાવ્યવ્યાખ્યામા આવી કશીક સમગ્રતા ને સમસ્તતા પ્રાપ્ત થઈ હતી ઉત્તર નુરેશ જોષીની તાજ તરની કાવ્ય વિવેચનામા પણ એ જ નવેસરથી પુન પ્રસ્થાપિત થતી જોવામા આવે છે’ (૨૩) શ્રી ઉશનસે સુરેશ જોષીને ધ્યાનપૂર્વક વાચ્યા નથી નમૂનારૂપ એક જ અવતરણ પૂરતુ ગણારો ‘સમસ્ત ચેતનાથી જગતને સ્પર્શવાને પ્રયત્ન કરનાર કવિ જ પ્રતીક ઉપજાવી શકે’ (કિંચિત્‌ ૧૯૬૦ પ્ર આ પૃ ૩૪)

શ્રી ઉશનસ્‌ નવા કવિને ઉપદેશ આપતા કહે છે ‘ચાલો, આપણે કવિતાના સિદ્ધને નીવડેલા કાવ્યાદર્શને અને કાવ્યવ્યાખ્યા ઉપર પાછા આવીએ’

એક રીતે આ શક્ય નથી ધારો કે આપણે પ્રતિ–આધુનિક બનવા માગતા પણ હોઈશુ તો આપણી નવી રીત જ બની શકીશુ બીજી એક વસ્તુ ધ્યાનમા એ રાખવાની છે કે પ્રત્યેક સાહિત્યના ઈતિહાસમા ચક્રાકાર કે આદોલિત ગતિ જોવા મળવાની મધ્યકાલીન ગુજરાતી કવિતાની વાત બાજુ ઉપર રાખો સુધારક યુગમા કવિતા પ્રજાની નિકટ હતી, પડિત યુગમા કવિતા થોડી દૂર સરી, ગાધી યુગમા કવિતા વળી પ્રજાજીવનની નિકટ આવી, ગાધીયુગના આ જ ગાળામા પ્રહ્લાદ પારેખ, રાજેન્દ્ર શાહની કવિતા સૌન્દર્યરાગી બનીને સમસામયિક ઘટના ઓથી દૂર સરી, વળી નિરજન ભગત, હસમુખ પાઠક, પ્રિયકાન્ત મણિયારની કવિતા જનજીવનની નિકટ આવી તો ૧૯૫૬ પછીની કવિતા પ્રજાથી દૂર સરી હવે પછીની કવિતા વળી પ્રજાની નિકટ જશે આમ ગુજરાતી કવિતાની દિશા બદલાય તો તેમા વ્યક્તિગત જવાબદારી કરતા ઇતિહાસની ગતિવિધિ વધારે જવાબદાર હોય છે આવી ઘટનાની નોધ ડેવિડ લોજે અગ્રેજી અમેરિકન સાહિત્યના ઈતિહાસના સન્દર્ભે લીધી છે (જુઓ ‘વર્કીંગ વિથ સ્ટ્રક્ચરાલિઝમ’ (૧૯૮૧)મા મોડર્નિઝમ એન્ડ પોસ્ટમોડર્નિઝમ નામનો લેખ) તેમણે પણ આ પરિસ્થિતિ માટે માત્ર બાહ્ય સજોગોને જવાબદાર લેખવાને બદલે સાહિત્યની પ્રકૃતિને જ જવાબદાર લેખી છે પોતાની વાતના સમર્થનમા તેઓ રશિયન સ્વરૂપવાદી વિક્ટર શ્ક્લોવ્સ્કીની ‘defamiliarization અને foregrounding ની વિભાવનાઓની યાદ અપાવે છે અપરિચિતની સામે પરિચિત, પ્રયોગલક્ષી

આવે. પણ પ્રયોગો પણ અત્યન્ત વપરાશથી લપટા પડી જાય ત્યારે સાવ સીધી સાદી, એક જમાનામાં જે અકાવ્ય તરીકે ઓળખાય એવી રચના નવી લાગવા માંડે, ડેવિડ લોજ આ જ ઘટનાને યાકોબ્સનની પરિભાષા દ્વારા પણ ઓળખાવે છે. સાહિત્ય હંમેશા metaphoric અને metonymicની સ્થિતિઓ વચ્ચે ઝૂલ્યા કરે છે.

૧૯૫૬ પછી સુરેશ જોષી દ્વારા પ્રભાવક બનેલા રૂપરચનાવાદને તો શ્રી ઉશનસે પણ પુરસ્કાર્યો છે; આ અભિગમે કૃતિના સ્વાયત્ત અસ્તિત્વ ઉપર ભાર મૂકયો અને એને કારણે સાહિત્યકૃતિ સર્જકસ્વતંત્ર, ભાવકસ્વતંત્ર, જીવનસ્વતંત્ર બની. શ્રી ઉશનસ્‌ના શબ્દો ટાંકીએ તો 'કળાકૃતિ એક શબ્દસૃષ્ટિ છે. પરિપૂર્ણ સ્વાયત્ત એકમ છે. એના બધાં ઉપાંગો સુસમાહિત ને સુસામંજસ્યમાં સંવાદી રહે. કોઈ એક અંગ કે ઉપાંગને છૂટક રીતે ચગાવીને કલાને શ્રેષ્ઠ ન કહે. કલાકૃતિ એક ને અખિલ organic સજીવને અખંડ એકમ છે' (૨૬) વાસ્તવમાં તો આપણા જમાનામાં આ અભિગમ કસોટીએ ચઢતા ઊણો ઊતરેલો લાગ્યો છે. આ અભિગમની મર્યાદાઓ ફિનોમિનોલોજી, ચૈતન્યલક્ષી વિવેચના, સંરચનાવાદ વગેરેએ વધારે ઉઘાડી પાડી છે. ઉશનસ્‌ જે અનુભૂતિ પર મૂકવાની વાત કરે છે એ અનુભૂતિ ઉપર ચૈતન્યલક્ષી વિવેચને સૌથી વધુ ભાર આપ્યો છે, તો બીજી બાજુએ આપણે જે સમગ્રતાની–સમસ્તતાની વાત કરીએ છીએ તેના પર સૌથી વધુ ભાર સંરચનાવાદે (અનુ–આધુનિક સંરચનાવાદે નહીં પણ આધુનિક સંરચનાવાદે) આપ્યો છે.

આ કવિતા પ્રત્યાયનમાં માનતી નથી એ ફરિયાદમાં તથ્ય હશે પણ 'અશ્વત્થ'ના કવિએ પણ પ્રસ્તાવનામાં કહેલું: 'કવિ લેખે મારે હવે બીજું કોઈ કામ કરવાનું બાકી કહ્યું નથી, મારી કવિતાએ સંદેશા આપવાનું કામ કયારનુંય છોડી દીધું છે... પેગંબર થવાની જવાબદારી મેં ફગાવી દીધી છે.' ચૈતન્યલક્ષી વિવેચનોના એક અગ્રણીએ તો આવા કવિઓ સામે અવિશ્વાસ પ્રગટ કર્યો હતો!

આપણા જમાનામાં રસવિવેચનની જરૂર આજે વધારે છે, પ્રજા અને સાહિત્ય વચ્ચેની ખાઈ પૂરવા માટે 'પબ્લીક ક્રીટીકની' જરૂર વધારે છે, જીવનને તેની સમગ્રતાના સન્દર્ભે જોવાની જરૂર વધારે છે. આ બધા મુદ્દા એવા છે કે જેની સાથે કોઈ અસંમત થવાનું નથી. પ્રશ્ન એ છે કે એવા 'પબ્લીક ક્રીટીક' કેટલા અને એમની પાસે એવા પ્લેટફોર્મ કેટલા?

૪–૨–૮૪

GBA

દિલીપ ઝવેરી

મુંબઈના ત્રણ સિગ્નલ પાડુ

૧

દિલીપ ઝવેરી

દર્પણ સાથે ફરીથી શતરંજ રમતો રાજા પાડુ

૪

દિલીપ ઝવેરી

પાડુ કેફાણું Eaden Gardens Bombay

૭

પ્રાણજીવન મહેતા

ગેર-સમજણ / (કવિતામાં / ની /)

૧૦

મહેશ દવે

અફીણથી એક્સોર્ટ્સની વચ્ચે

૧૨

શિરીષ પંચાલ

૧૯૫૬

— ગુજરાતી સાહિત્યની એક નવી દિશા કે અપદશા

૧૪

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક સુરેશ જોષી, ૫૭, નૂતન સોસાયટી ફતેગંજ વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન રચના મુદ્રણ, દેવચંદનગર, હિંમતનગર-૩૮૩૦૦૧

એતદ્ : સિત્તેર

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

એતદ્ : સિત્તેર

માર્ચ : ચોરાશી
વર્ષ : સાત
અંક : સિત્તેર

તંત્રી : સુરેશ હ. જોષી ૫૩/નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા–૩૯૦૦૦૨
સહતંત્રી : શિરીષ પંચાલ એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૩૯૦૦૦૨
પરામર્શકો : હિમ્મત ઝવેરી રસિક શાહ જયંત પારેખ
સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે
વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા પચીસ

લવાજમ ભરવાના સ્થળ :
રસિક શાહ : બી/૨૪ બીરાનગર એસ. વી રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ–૪૦૦ ૦૫૪
સદ્ભાવ પ્રકાશન : ૫૭/૬૨ કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ–૩૮૦ ૦૦૧
મહેશ દવે . ૩૭, સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ–૩૮૦૦૦૫
જયંત પારેખ : એ/૨૦, ભગત એસ્ટેટ, મ વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર, મુંબઈ–૪૦૦ ૦૭૭
ચન્દ્રિકા પંચાલ : એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૩૯૦૦૦૨
અને પત્રવ્યવહાર ચન્દ્રિકા પંચાલને સરનામે જ કરવો.

ક્યાં વરસી ગયું વાદળ ને અહીં ક્યાં વરસી ગઈ વીજળી ?
અહીંયાં કેવળ કોરી માટી, બીજ રહ્યું છે રઝળી !

અહીં ઝીંઝવાં ઝાઝાં ઝબકે,
ઠળિયા ખખડે ઠાલા,
જ્યાં દેખું ત્યાં ઊંડે ઊભું
કોક ભોંકતું ભાલા !
અહીં દુનિયા દુ:ખથી દળી !—

તરડાયેલા ચ્હેરા પ્યાસે,
ઉજ્જડ ઉખડ્યાં મૂળિયાં,
એવી લાગી હવા, પંખી સૌ
પથ્થર થઈને પડિયાં,
અહીં ખીલવું ખોતી કળી.—

કહો • / ચન્દ્રકાન્ત શેઠ

કઈ બાજુથી કહો, આજ હું પેલો પ્હાડ ઉપાડું ?
કયા તટેથી કહો, આજ આ દરિયા બંધ ઉઘાડું ? —

બંધ પાંખમાં ગગન રૂંધાતું,
બંધ આંખથી તેજ !
બંધ કુગાતી હવા ખોળિયે
ભીતર ઊતરે ભેજ.
કઈ ડાળથી વસંતના સૂરજને કહો, ઉઠાડું ! —

સાવ પરાઈ માટી લાગે,
મન મૂળિયાં નહીં નાખે !
કોણ ઊગવા કરતા દિનને
રોજ વેગળો રાખે ?
કઈ લ્હેરથી લળી લીલપનો સૌને છંદ લગાડું ? —

• એતદ્ માર્ચ ચોરાશી

સાહિત્યનો મૃત્યુઘંટ ? / શિરીષ પંચાલ

ઈશ્વરના મરણ વિશેની નિત્શેની ઘોષણા ઘણા બધાને સંભળાઈ ન હતી. કેટલાકે તો એને પાગલ નાસ્તિકના ઉદ્‌ગાર તરીકે ખપાવી હશે. પણ જો તેની વાતને સ્વીકારીએ તો કયાં પરિણામો સંભવી શકે છે તેનો ખ્યાલ બહુ મોડેમોડે લેખકોને આવ્યો. ઈશ્વરને પરમ સત્તા, પરાત્પર વાસ્તવિકતા, શાશ્વતી તરીકે માન્યતા પ્રાપ્ત થઈ હતી. ઈશ્વર સાથે હમેશા કોઈક પ્રકારની રહસ્યાત્મકતાને પણ સાંકળવામાં આવી હતી. એ આપણા અંધારા લોકને અજવાળે, ક્યારેક આપણામાંથી કેટલાક બડભાગીઓને એની અલપઝલપ ઝાંખી થઈ જાય, એ આપણને સમાધિમાં ડૂબાડી દે અને આપણે ભાવવિભોર બની જઈએ. એ અનુભૂતિને શબ્દસ્થ કરવા જઈએ અને આપણે પાછા પડીએ, એ ચૈતન્યાનુભૂતિ ભાષાથી પર છે અર્થાત્ ભાષા એને માટે વ્યવધાન છે અને વ્યવધાનરહિત ચેતનાની અનુભૂતિ માટે આપણે તલસતા રહીએ.

આ ઈશ્વર જ આપણે માટે તો કવિ હતો. કવિને પરંપરાગત વિવેચનામાં પ્રજાપતિ, કર્તા, સ્રષ્ટા તરીકે ઓળખાવવામાં આવ્યો. કૃતિમાં ઐશ્વર્ય હોવું જોઈએ એવો આગ્રહ રખાયો. ઈશ્વર જેની રીતે પૂર્ણ છે તેવી રીતે કવિ પોતે ભલે બીજી રીતે અપૂર્ણ હોય પણ પૂર્ણ એવી સૃષ્ટિ તો સર્જે છે. કવિએ રચેલી કૃતિને વિકૃત–દૂષિત ન કરી શકાય કારણ કે એ સ્વયંસંપૂર્ણ છે. કવિ પણ પોતાની રચના વડે આપણા જગતને આલોકિત કરે છે, એ આપણને જુદા જ લોકમાં લઈ જાય છે, ત્યાં આનન્દ સિવાય બીજું કશું નથી. કવિ આપણો ચેતોવિસ્તાર કરે છે, આપણને અલ્પતામાંથી ભૂમા તરફ, અંત–તામાંથી અનન્ત–તા તરફ, ક્ષણિકતામાંથી શાશ્વતી તરફ લઈ જાય છે. કવિની રચના પણ સમાધિનો અનુભવ ભાવકને કરાવી જાય. કવિ પણ પ્રતીક જેવી યુક્તિ વડે અજ્ઞાત–અગોચરના આગળા ઉઘાડી આપે છે. રોમેન્ટિકોની કાવ્યવિભાવના જુઓ, ફિનોમિનોલૉજીનું પોષણ પામેલી ચૈતન્યલક્ષી વિવેચના જુઓ, ભારતીય અલંકારવિચારણા જુઓ–આ બધાંએ કવિની આવી વિભાવનાને કેન્દ્રમાં રાખી જ હતી.

બીજી બાજુએ કાવ્ય પદાર્થને એક એવી સમ્પૂર્ણતા અર્પવા ચાહી હતી જે કદાચ ઈશ્વર જ–અથવા પ્રકૃતિ જ અર્પી શકે. કળાકૃતિને ઍરિસ્ટૉટલે સજીવતંત્ર

સાથે સરખાવી, એની સાથે સરખાવવાનો આશય એ હતો કે કૃતિમાં કશું પણ બિનજરૂરી, અપ્રસ્તુત નહીં હોવું જોઈએ; શરીર બાહ્ય પદાર્થોને પોતાનામાં સ્થાન આપવાને બદલે પાછા ફેંકી દે છે–અથવા એવો પ્રયત્ન તો કરે જ છે, તેવી રીતે કળાકૃતિ પણ કૃતિના ઋતતા પરિઘમાં ન આવતા બધા પદાર્થોને ફેંકી દે છે. આ ઉપરાંત સજીવ શરીરના કેન્દ્રમા રહેલી પ્રાણવાન શક્તિને આધારે શરીરના બધા અવયવો જેવી રીતે કામ કરે છે તેવી રીતે કૃતિને એક કેન્દ્ર છે અને તેની આસપાસ કૃતિનાં બધાં ઘટકો ફર્યા કરે છે. આ બધી વિચારણા ઈશ્વરની, માનવીની પરમ્પરાગત વિભાવના સાથે સુસંગત હતી. પણ જે કેન્દ્રની વાત છાપરે ચઢીને કરતા હતા તે કેન્દ્ર જ જો રહ્યુ ન હોય તો ! પૂર્ણતા તો ઈશ્વર પાસે જ રહી ગઈ, આપણી નિયતિમાં તો અપવિત્રતા, દૂષિતતા, અપૂર્ણતા જ રહ્યાં. તો પછી કૃતિનું સર્જન-પઠન આવી અપૂર્ણતાઓથી દૂર કેવી રીતે રહી શકે ?

આ પ્રકારની વિચારણાઓ સ્વીકારવી આપણે માટે ઠીકઠીક અઘરી થઈ પડે. કેટલીક વખત તે આપણા સમગ્ર વિચાર જગતને હચમચાવી જાય, આપણા કોટ-કિલ્લામાં ગાબડાં પાડીને આપણને સાવ નિરાધાર બનાવી જાય, આપણી પાસે કંઈ કહેતાં કંઈ ન બચે. એટલે આપણે પરમ્પરાગત વિચારણાને વધુ મમત્વપૂર્વક વળગવા જઈએ. એ વિચારોની આદતોથી આપણે ગ્રસ્ત થયા હોઈ આમ બને છે. સાહિત્ય વિશિષ્ટ પ્રકારનુ જ્ઞાન આપે છે, આનન્દ આપે છે, એનાથી ચેતોવિસ્તાર થાય છે, રસાનુભવમાં આપણા બધાં જ દ્વન્દ્વ ભસ્મીભૂત થઈ જાય છે. ભાષાના માધ્યમ વડે થતી અન્ય પ્રવૃત્તિઓ કરતાં કાવ્ય નામની પ્રવૃત્તિ આગવી છે; વ્યવહારાનુભવ કરતાં કાવ્યાનુભવ એ કોઈ જુદી જ ચીજ છે–આ બધી આપણી મૂળભૂત માન્યતાઓ. હવે જો આ જ ખોટી છે એમ કોઈ કહે તો સાહિત્ય નામની પ્રવૃત્તિનુ વિશિષ્ટ સ્થાન કયું એવો પ્રશ્ન સ્વાભાવિક રીતે થાય. યુરોપ અમેરિકામાં અત્યારે આ ક્રાન્તિકારક વિચારણા પ્રવર્તી રહી છે.[૧] માનવચૈતન્યનો, માનવ કલ્પનાનો મહિમા ગાનાર આજે પછાત ગણાતો થયો છે. આ વિચારસરણીનો વિરોધ માત્ર અંગત રુચિને કારણે કે પૂર્વગ્રહોને કારણે થઈ ન શકે. એને યથામતિ–શક્તિ સમજવાનો પ્રયત્ન કરીને તેનો તિરસ્કાર–પુરસ્કાર કરવાનો હોય.

આ ક્રાન્તિ એકાએક તો આવી નથી. જ્યાં ભાષાકીય સંરચનાવાદે વ્યવહારની ભાષા અને કાવ્યની ભાષા વચ્ચે અન્તર ભૂંસ્યું ત્યાં બીજા તબક્કે વ્યવહારાનુભવ અને કાવ્યાનુભવ વચ્ચેનુ અન્તર પણ ભુંસાઈ જાય. પછી તો આ સાહિત્ય અને આ સાહિત્ય નથી એવો ભેદ રાખીને પણ શો લાભ એવો પ્રશ્ન પેલા અદ્યુનાતન

વિવેચકને થાય એમાં આશ્ચર્ય નથી.

આપણી માનવસંસ્કૃતિએ પ્રતીકોની વ્યવસ્થા ઉપજાવી. પ્રતીકરચના વડે માનવ-ચિત્ત અગોચર, દુર્બોધ, સંકુલ એવી વાસ્તવિકતાનો તાગ મેળવવા માગતું હતું. તેની સામે જે અજ્ઞાત વિશ્વ હતું તેની ચાવી તે પ્રતીક વડે ઉઘાડવા માગતું હતું. પણ જો આ પ્રતીકનું મહત્ત્વ નિઃશેષ કરી નાખવામાં આવે અને તેને માત્ર સંકેતની કક્ષાએ આણવામાં આવે તો? આપણી બધી જ પ્રવૃત્તિઓના કેન્દ્રમાં એક બૃહદ્ સંકેત વ્યવસ્થા જ કામ કરી છે અને માનવ ચેતના કેન્દ્રમાં છે જ નહીં એમ માનવામાં આવે તો માનવીની વિભાવના બદલાય અને એની સાથે કળાકૃતિ, સાહિત્યકૃતિની વિભાવના બદલાય. પરિણામે વિવેચનનાં પ્રયોજનો, પદ્ધતિ વિશે પણ નવેસરથી વિચાર કરવો પડે. સર્જન કોણ કરે છે? સોસ્યૂરની માન્યતા[2] પ્રમાણે તો સર્જન ભાષાકીય તંત્રોની નિર્વૈયક્તિક વ્યવસ્થા દ્વારા થાય છે. એ જ તંત્રો આપણી બધી ઉક્તિઓને ઘાટ આપે છે એટલે મિશેલ ફુકો જેવા કહે છે કે માનવી માત્ર વ્યાકરણની સંજ્ઞામાં ફેરવાઈ ગયો છે. આનો અર્થ એવો કે સર્જનાત્મકતા કોઈ સ્વતન્ત્ર વ્યક્તિની નહીં પણ એક તન્ત્રની નીપજ છે. હવે આપણે સર્જનમાંથી સર્જકની બાદબાકી થઈ ગયેલી હોય છે એ વાતને સમજી શકીશું.[3]

જો ધર્મ, કળા, વિજ્ઞાનની ઈમારતો માનવે સર્જી છે એમ માનવાને બદલે તેને ભાષાકીય સંરચના જ માની લેવામાં આવે તો એનાં પરિણામો સંભવી શકે તે પણ આપણે વિચારી લેવું જોઈએ. ફિલ્મ, ટી.વી., સ્ટ્રીપ ટીઝ, કુસ્તીની માઈથોલોજી લખવા સામે તો કોઈને વાંધો ન હોઈ શકે. મનોરંજનનાં આ સાધનો વિશે ઊંડી સૂઝસમજ સાથે લખાવું જ જોઈએ. પણ જ્યારે આ બધાંની વાસ્તવિકતાઓની સમકક્ષ સાહિત્યની વાસ્તવિકતાને પણ માની લેવામાં આવે ત્યારે સાહિત્યના વૈશિષ્ટ્યનો પ્રશ્ન ઊભો થાય. પછી એમ માની લેવું પડે કે સાહિત્યકૃતિઓના વિશિષ્ટ મહત્ત્વનો પ્રશ્ન છેડવા જેવો નથી. ભારતીય કળાવિચારણામાં કળાને જીવનની રોજિંદી પ્રવૃત્તિ જેવી ગણી હતી એમ આનંદ કુમાર સ્વામી કહે છે પણ એનો અર્થ એવો ન હતો કે કવિ, કળાકારની રચનામાં કશી વિશિષ્ટતા ન હતી. જીવનની બીજી પ્રવૃત્તિઓની જેમ એ સહજ પ્રવૃત્તિ હતી એટલું જ. વળી એ જમાનામાં કળા સાહિત્ય સામાન્ય જીવનથી અલગ ન હતાં. આપણા જમાનામાં કળા અને જીવન પરસ્પર નિરપેક્ષ બને એટલી હદે દૂર છે. સમકાલીન કળા જીવનમાં ઓતપ્રોત નથી, એ બનવી જોઈએ એમ જો માનતા હોઈએ તો કેવી રીતે એ બને એ વિચારવું પડે. એને જીવનની અન્ય ઘટના જેટલો જ દરજ્જો આપવાથી આપણો પ્રશ્ન ઉકલી

જશે ખરો ? સંરચનાવાદે જ્યારે પોતાની પદ્ધતિ સાહિત્ય, મનોરંજન, જાહેરખબર વગેરે ક્ષેત્રે પ્રયોજી ત્યારે કદાચ એ તરફ બધો ધ્યાન આપણને નહીં આવ્યો હોય પણ આજે ખ્યાલ આવે છે કે આ રીતે પણ તે પદ્ધતિ કૃતિની વિશિષ્ટતાનો અસ્વીકાર કરવા માગતી હતી

ચૈતન્યવાદી વિવેચકોએ કૃતિગત સ્વાયત્તતાની વાત નકારી કાઢી હતી તેઓ એક જ સર્જકની ભિન્ન ભિન્ન કૃતિઓમાંથી સર્જકનો અવાજ શોધવા નીકળ્યા હતા તેમણે જે કૃતિ તપાસવા લીધી તેમાં એ જ સર્જકની પુરોગામી રચનાઓની છાયાઓ તપાસવા માંડી પણ અનુઆધુનિક વિવેચકો તો બધી જ કૃતિઓને આંતરસમ્બન્ધના સૂત્રથી સાંકળવા માગે છે એટલે કોઈ પણ કૃતિનો અભ્યાસ અન્ય કૃતિઓના સન્દર્ભે જ કરવાનો રહે વળી સાહિત્ય અને અસાહિત્ય વચ્ચેની વ્યાવર્તક રેખા ભૂંસી નાખ્યા પછી તો જેની સાથે સાહિત્યકૃતિઓને સાંકળવાની છે એ સાહિત્ય હોય કે ગમે તે હોય કૃતિને વ્યાપક સન્દર્ભમાં તપાસવી જોઈએ પણ એવી તપાસ કરતી વખતે કૃતિ મહત્ત્વની છે અને બીજા સન્દર્ભો ગૌણ છે એનો વિવેક કરવો પડે [૪]

હવે અનુઆધુનિક વિવેચનની પરિભાષા બદલાઈ આ વિવેચનની ભાષામાં પુરાકલ્પન, પ્રતીક, રૂપ, કલ્પના, આનંદ, રસાનુભવ ચૈતન્ય જેવી પરિભાષા ખાસ જોવા નહીં મળે સર્જનાત્મકતા સંજ્ઞાને પણ ભૂતકાળનું ગૌરવ રહ્યું નથી અર્ન્સ્ટ કાસિરેર જેવાએ ભાષા અને મીથ બંનેને સમાન કક્ષાએ મૂકીને તેમને માનવ સિસૃક્ષાના પરિણામો લેખ્યા હતા પણ હવે આ માન્યતામાં કોઈને રસ હોય એમ લાગતું નથી કૃતિ આખરે તો શી કોઈ યોજના વડે, કશી વ્યવસ્થા વડે રચાય છે અને આ રચનાનું પણ કર્તૃત્વ ઝાઝા મહત્ત્વનું નથી રહ્યું કર્તૃત્વ તો હમેશાં કશાક નિરાકારમાંથી આકાર ઉપજાવવાની કામગીરી સાથે સંકળાયેલું હતું પણ જો અનુઆધુનિકો એમ માનતા હોય કે માનવીઓ (વ્યાપક અર્થમાં) સર્જતા જ નથી તો હવે સાહિત્યનો અને વિવેચનનો અન્ત આવી નથી ગયો ? શું આપણે એમ જ માની લેવાનું કે માનવી કશું કરતા જ નથી, કદાચ બધા જ પ્રકારના યંત્રસ્થાનો એને કઠપૂતળીની જેમ નચાવી રહ્યા છે પણ આ રચનાતન્ત્રની મહત્તા સંરચનાવાદીઓ કરતાંય અગાઉ નવ્ય વિવેચને કાન્ટ, કૉલરિજની મદદ વડે સ્થાપી હતી જોકે બંનેની ભૂમિકાઓ જુદી હતી

કાન્ટના આગમન પછી પશ્ચિમમાં એસ્થેટિક્સનો વિકાસ થયો અને જીવનના અન્ય ક્ષેત્રોથી સ્વતન્ત્રપણે કલાની પ્રતિષ્ઠા થઈ કાન્ટની આ ભૂમિકા કૉલરિજ

વગેરે દ્વારા વિકસી અને નવ્ય વિવેચને કૃતિના અંતર્ગત સત્યનો, વાસ્તવિકતાનો સ્વીકાર સ્વયંપર્યાપ્ત મૂલ્ય તરીકે કર્યો. પરિણામે કૃતિમાં પરસ્પર અનુપ્રાણિત થતાં ઘટકોની સંરચના પર ભાર મુકાયો. આ સંરચના પોતાનાથી ઈતર એવા કશાને ચીંધતી નથી એટલે એક વખત કૃતિમાં આપણો પ્રવેશ થાય એટલે તેની રચનાને અવગત કરીને નવા જગતનું નિર્માણ કરી શકાય. કૃતિની રચના મહત્ત્વની લેખાઈ એટલું જ નહીં પણ સર્જકની ઉપસ્થિતિ અનાવશ્યક લેખાઈ.

આમ જે નિર્વૈયક્તિક કળાનો આગ્રહ નવ્ય વિવેચને રાખ્યો હતો તે જ આગ્રહ જુદી રીતે અનુઆધુનિક વિવેચનામાં વકર્યો છે. કૃતિ પાછળનો આશય મહત્ત્વનો નથી, ભાવક પર પડતો પ્રભાવ મહત્ત્વનો નથી એમ કહીને નવ્ય વિવેચને ભવિષ્યની વિવેચના માટે ખોટો માર્ગ ચીંધી બતાવ્યો હતો. એટલે પછી જો સંરચનાવાદીઓ 'Man the author (should be) unceremoniously deposed'ની[૫] વાત કરે એમાં શી નવાઈ! જાણે નવ્ય વિવેચનના બધા ગુણ ઢંકાઈ ગયા અને માત્ર દોષ જ મોં કાઢીને સામે ઊભા રહ્યા છે. પણ નવ્ય વિવેચને કૃતિપણાનો, માનવ સર્જિત કળા માનવ માટે છે એ ભૂમિકાનો અસ્વીકાર કર્યો ન હતો. કૃતિને નિમિત્તે, તેની રૂપ રચનાના સન્દર્ભે માનવસન્દર્ભની તપાસ તો એ વિવેચના કરતી જ હતી.

વર્તમાન સન્દર્ભમાં માનવી શું શું બની ગયો છે અને હવે શું બનવાનો બાકી રહ્યો છે એ આપણે સૌ જાણીએ છીએ. વસ્તુજગતે, અર્થકારણે, રાજકારણે, એ, નગરજીવને, વિજ્ઞાપન સંસ્થાઓએ તો માનવીને ચિહ્નમાં ફેરવી નાખ્યો છે પણ એ ચિહ્નરૂપ માનવીને હજુ સંકેતોમાં જ ઢાળ્યે રાખવાનો છે કે એ માનવને એની માનવ-તા સમક્ષ ઊભો રાખવો છે? એની વિશિષ્ટતા જો ભુંસાય તો સાહિત્યની વિશિષ્ટતા પણ ભુંસાઈ જાય. આજથી દોઢેક દાયકા પર જ્યૉફ્રે હાર્ટમેને[૬] કહેલું કે આ અનુઆધુનિક વિવેચકો સાહિત્યની વિશિષ્ટતાનો નાશ કેવી રીતે કરવો તેની વાત કરી રહ્યા છે. હાર્ટમેનની વાત સાચી પડી રહી છે. નવા ગુરુઓ એમ કહે છે કે કાવ્યભાષાની વિશિષ્ટતા નથી, કાવ્યાનુભવની વિશિષ્ટતા નથી, કાવ્યાનુભવ પામવા જશો તો હાથમાં કશું નહીં આવે, સાહિત્યકૃતિ આપણા જગત વિશે કશું કહેતી નથી, કહી શકે પણ નહીં. એક વિવેચકે આ નુવેલક્રિતીકોની મજાક ઉડાડીને કહ્યું છે કે આ વિવેચકો સાહિત્ય અને વિવેચનની કબર ઉપર નૃત્ય કરી રહ્યા છે.[૭] કારણ કે ભાષા દ્વારા કશી અનુભૂતિ જ ન થવાની હોય તો એસ્થેટિક્સના ક્ષેત્રે નવા પ્રશ્નો જાગે અને તે પણ એટલી હદે કે એસ્થેટિક્સના

અસ્તિત્વનો જ પ્રશ્ન ઊભો થાય પણ એને ય બાજુ પર રાખીને આ અનુઆધુનિક વિવેચન પર પરાગત વિવેચનને ભુઝવા વિવેચનની ગાળ શા માટે દે છે તે સમજીએ

રોમેન્ટિકોએ વિશિષ્ટ શક્તિ ધરાવતા કવિની વાત કરી હતી પૂર્વમા–પશ્ચિમમા સાહિત્યનો આસ્વાદ લઈ શકતા રસિકની–સહૃદયની–અધિકારી ભાવકની વાત કરી હતી સર્જકો અને આવા ભાવકોના બનેલા સસ્કારી વર્ગની વાત અવારનવાર સભળાતી હતી વળી ઉપયોગિતાના સન્દર્ભે સૌન્દર્યને મૂલ્યવાન માનવામા આવ્યુ હતુ (જો કે આ ઘટના તો સુન્દરતા અને ઉપયોગિતાની વિભાવનાઓ અલગ પડયા પછી જ સભવિત બની હતી) જીવનના વ્યાવહારિક પ્રયોજનો કરતા કળાના નિર્હેતુક પ્રયોજનોની વાત ઉચ્ચતર કક્ષાની ગણાવા લાગી આપણો અભિગમ વ્યાવહારિક હોય છે, જીવનને આપણે તાત્કાલિક લાભાલાભની દ્રષ્ટિએ જ જોઈએ છીએ, કળાકૃતિને મૂલવવામા આવો અભિગમ ન ચાલે, રસાનુભવની પૂર્વશરત તો બિનગત, તટસ્થ, નિરુપયોગી, નિર્હેતુક દષ્ટિકોણ છે અને સ્વગતપરગત દેશ–કાલાદિવિશેષાવેશ કે નિજસુખાદિ વિવશીભાવને રસાનુભવમા વિઘ્નરૂપ ગણવામા આવ્યા છે વિસ્મય–સવેગ જેવી પરિભાષા દ્વારા પણ રસાનુભવમા આ જગતનો, સસારનો અત આવે છે અને તનુ સ્થાન વાસ્તવનુ એક નવુ જ પરિમાણ લે છે એમ કહેવાયુ જ છે૮ આ બધી વાતોમા કેટલી આત્યતિકતા છે, આપણા સન્દર્ભમા તેમનો વિચાર નવેસરથી કરવો જોઈએ એ પણ સાચુ તેમ છતા આ બધી વાતોને ભુઝવા કહેવી અને એનુ અર્થઘટન આ રીતે કરવુ હાસ્યાસ્પદ લાગે છે 'આમ કવિઓ અને તેમના સમર્થકો વ્યવહારુ, સવેદનહીન અને ટેક્નોલૉજી પ્રધાન મનોવૃત્તિ ધરાવતા–ઉદ્યોગપ્રધાન સસ્કૃતિની નીતિરીતિવાળા–સમાજ ઉપર વેર વાળે છે' કળા વિશેની આ વિચારણાનો વિરોધ કરવા સરચનાવાદીઓ મેદાને પડયા હોય એમ લાગે છે કવિ કશુક નવેસરથી ગોઠવે છે, એ જે ગોઠવે છે તેનુ આપણાથી અનુકરણ થઈ શકતુ નથી, એને આપણાથી વ્યસ્ત કરી શકાતુ નથી એવી નવ્ય વિવેચનની કે નવ્ય વિવેચનની ઊણપ બતાવનારા મરે ક્રેગરની કે એલિસિયો વિવાસની (આપણે ત્યા ઉમાશકર જોશી, સુરેશ જોષી, હ ભાયાણી વગેરેની) ભૂમિકાને ફગાવી દેવા માટે આ અનુઆધુનિક વિવેચકો આતુર છે રસાનુભવને પરપરાગત અલકારશાસ્ત્રે પણ શુદ્ધ ચૈતન્ય સાથે સાકળ્યો હતો, એ વાત માનવા તો કોઈ કાળે સરચનાવાદીઓ તૈયાર ન થાય કવિતા વિશિષ્ટતાનો અનુભવ કરાવી ન શકે, કવિતા વડે આપણુ જગત બદલાય જ નહી (સરચનાવાદ જો કે પોતાની માન્યતાઓ દ્વારા આપણને બદલવાનો પ્રયત્ન કરે છે ખરો), કવિચેતનાથી અસ્તિત્વની મૂળભૂત સમસ્યાઓ સમજી જ ન શકાય, 'રસાનુભૂતિની ક્ષણો

સંસારના પદાર્થો' નવા ભાસી જ ન શકે–આ બધી વિચારણાને તેઓ આપણા પર લાદવા માગે છે.

અનુઆધુનિકો પૂછે છે–માનવ અસ્તિત્વ વિશે બીજો કોઈ કશું શોધી ન શકે તો કવિ એકલો કેવી રીતે શોધી શકે? પણ અહીં કોઈ શોધ કે દર્શન પરના ઈજારાનો પ્રશ્ન નથી. આપણા બધામાં 'શાકુન્તલ' રચવાની શક્તિ હશે પણ તે ન લખાયું એ હકીકત છે. બધામાં સાપેક્ષવાદના સિદ્ધાન્તોનું જ્ઞાન સંભવી શકે પણ એ ન પ્રગટ્યું એ હકીકત છે. કાવ્યાનુભવ વિશિષ્ટ છે માટે સામાન્ય માનવીથી એ વિશિષ્ટને પારખી જ ન શકાય એવી દલીલ તો તર્કછળ કહેવાય. પણ કવિનો અનુભવ વિશિષ્ટ, કવિનું દર્શન વિશિષ્ટ, કવિએ રચેલું રૂપ વિશિષ્ટ–આ બધી વિશિષ્ટતાઓનો ગોકીરો સાંભળીને અદ્યતન વિવેચકોના કાન પાકી ગયા છે. માનવને બીબામાં સંકેતમાં ઢાળી દેતા સર્વસામાન્યવાદના તેઓ જાણે કે સમર્થકો છે (આ જ કારણે સંરચનાવાદીઓને ફિનોમિનોલોજિસ્ટો સાથે નહીં ફાવતું હોય). આ બધી વિશિષ્ટતાઓનો વિરોધ તેઓ એટલા માટે કરે છે કે તેને કારણે કળા–કવિતા માનવચેતનાના બીજા પ્રકારોથી છેદાઈ જાય છે. કવિતા જીવનથી છેદાયેલી હોવી જોઈએ એવું કલા ખાતર કલામાં માનનારા ઉત્સાહી લોકોએ ભલે કહ્યું હોય પણ કવિતા જીવનથી અસ્પૃશ્ય રહેવી જોઈએ એવું તો ફલિત થતું નથી. એક કવિની રચના બીજા કવિની રચનાથી જુદી પડે, એક માનવીનું રુધિરતંત્ર બીજા માનવીથી જુદું પડે. એક વિજ્ઞાનીની કાર્યપદ્ધતિ બીજાથી જુદી પડે, દેરિદા જેવાની શૈલી હેરોલ્ડ બ્લુમથી જુદી પડે એથી કરીને આ બધી જ વિશિષ્ટતાઓની વાત ખોટી છે એમ તો ન કહેવાય. લોકપ્રિય ચિત્રો દોરનારની શૈલી અને ભૂપેન ખખ્ખરની શૈલી એક જ? પોર્નોગ્રાફિક નવલકથાકારની વર્ણનશૈલી અને જ્હોન બાર્થ–જ્હોન ફાઉલ્સ જેવાની અત્યન્ત શૃંગારિક વર્ણનશૈલી એક જ? આ બધું શાને કારણે જુદું પડે છે? કળાની વાત છોડો અને કારીગરીની વાત કરો તો એમાંય વિશિષ્ટતા નથી હોતી? વિશિષ્ટતા માત્રનો નાશ કરીને જગતમાં સાચો સામ્યવાદ સ્થાપી શકાશે એમ આ લોકો મનાવવા માગે છે? એટલે જ ફ્રાન્ક લેન્ટ્રિચિઆ ભાંડે છે:[૯] 'આ અદ્વિતીય ચેતના, અદ્વિતીય અસ્તિતા, અદ્વિતીય ભાષાને પ્રગટ કરતું દર્શન જો આપણી ચેતના, આપણી ભાષાથી આટલાં બધાં ભિન્ન હોય તો એ બધાની ચિન્તા શા માટે કરવી જોઈએ?'[૧૦] પણ આ પ્રશ્નમાં જ ઉત્તર સમાઈ જાય છે. કવિતાને–સાહિત્ય આપણા જનજીવન સાથે સમ્બન્ધ નહીં હોય તો તો એ ફેંકાઈ જ જશે. સર્જકના એકદંડિયા મહેલની અને એવા મહેલ-સર્જકની વિભાવનાઓ તો ભ્રામક પુરવાર થઈ છે. કળા આપણા જીવનથી દૂર

જઈ જ ન શકે નવ્ય વિવેચનના પુરસ્કર્તાઓએ જીવનસ્વત ન સાહિત્યની વાત કરી એ મોટામા મોટી ભૂલ પણ એ ભૂલને ય વિસારે પાડે એવી ભૂલ અનુ આધુનિક વિવેચકો કરવા માગે છે તેનુ શુ ? આ પ્રકારની ભૂલોમાથી પાઠ નહી શીખવો એ જ એક માત્ર પાઠ શાખીશુ ? (અપૂર્ણ)

પાદટીપ

૧ આનો થોડો ખ્યાલ 'ચિન્તયામિ મનસા'ના 'અર્વાચીનતા અને અનુઅર્વાચીનતા' લેખમા સુરેશ જોષીએ આપ્યો છે

૨ આ અને આધુનિક સરચનાવાદીઓને લગતી વિગતો ફ્રાન્ક લેન્ટ્રિચિઆના પુસ્તક 'આફ્ટર ધ ન્યૂ ક્રિટીસીઝમ' (શિકાગો યુનિ)ના સ્ટ્રક્ચરાલિઝમ' લેખને આધારે તારવી છે

૩ રોલા બાર્થની વ્યવસ્થિત વિચારણા હજુ ગુજરાતીમા થવી બાકી છે 'ભૂમિકા'ના માર્ચ ૭૬ ના અકમા પ્રમોદકુમાર પટેલે રોલા બાર્થના નિબન્ધનો અનુવાદ 'વિવેચન એક ભાષા' તરીકે આપ્યો હતો સુમન શાહ કૃત 'નવ્ય વિવેચન પછી, ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળાના લેખ 'રોલા બાર્થ અને યાદચ્છિક સકેતાનુ અન્વાસ્તવ (એતદ્–૧૩, ઓક્ટોબર–૭૮)મા અને સુરેશ જોષીના 'અરણ્યરુદન'મા પણ બાર્થની કેટલીક વિચારણાનો પરિચય જોવા મળશે

૪ આ ભયસ્થાન તરફ ધ્યાન દોરનારા અગ્રણીઓમા 'નવ્ય વિવેચનમા આસ્થા નહિ રાખનાર નોર્થ્રોપ ફ્રાય પણ હતા જુઓ તમના પુસ્તક 'એનેટોમી ઑવ ક્રીટીસીઝમ'ની પ્રસ્તાવના વળી 'કૉન્ટેમ્પરરી ક્રીટીઝમ'ના સપાદક માલ્કમ બ્રેડબરીની પ્રસ્તાવના પણ જોવી

૫ આ વાક્ય રોલા બાર્થનુ છે

૬ જુઓ 'બિયોન્ડ ફોર્માલિઝમ'

૭ નાથાન સ્કોટના લેખ માટે જુઓ 'બાઉન્ડરી'–૨, ૧૯૭૮

૮ 'અભિનવનો રસવિચાર'–નગીનદાસ પારેખ–પૃ ૧૭૩

૯ ફ્રાન્ક લેન્ટ્રિચિયા પૃ ૨૧૭

૧૦ એજન પૃ ૨૨૮

૨૬–૧–૮૪

કથાસાહિત્યની લોકભોગ્યતા / સુમન શાહ

દાદીમાની વારતા કે આપણા જમાનાની નવલ–નવલિકા માત્ર કથાને કારણે રસપ્રદ હોય એવું અનેકવાર જોવા મળ્યું છે. મનુષ્યનો બીજા મનુષ્યમાં જે રસ છે તેનું મોટું પરિબળ તો જીવન છે. પણ જીવનરસ અન્યની કથા કરવા–સાંભળવાથી ખાસ અર્થમાં ઉત્કટ બને છે. કથાસાહિત્ય પ્રયોગ–પરમ્પરાના ગમે તેટલા વારા-ફેરામાંથી પસાર થાય, એના આ મૂળભૂત આકર્ષણથી હમેશાં ટકી રહેવાનું. આ સત્ય શંકાતીત છે. છતાં માત્ર કથા કહેવાનો આપણા સમયમાં કોઈ અર્થ રહ્યો નથી. કથાસાહિત્ય લેખનનો વિષય બનવાની સાથે જ આપણા સમસામયિક કલાક્ષેત્રમાં ક્યારનું પ્રવેશી ચૂક્યું છે. કલાસર્જનને શક્ય બનાવતી બધી જ સાંસ્કૃતિક કે સભ્યતા-વિષયક તરેહોથી કથા હવે કદી મુક્ત થઈ શકે એમ નથી. એટલું જ નહિ, એ સંદર્ભોમાં રહીને જ આજનો કથાસ્વામી એનું મૂલ્ય પ્રગટાવવા માગે છે. નવલકથા ઈતિહાસ અને રોમાન્સથી મુક્ત થઈને એક સાહિત્યપ્રકાર તરીકે અસ્તિત્વમાં આવી ત્યારે એના લેખકો મુખ્યત્વે આ મૂલ્ય-વિચારથી જ દોરવાયા હતા. વીસમી સદીમાં ઓગણીસમી સદીની વાસ્તવવાદી કથાસૃષ્ટિનું આધુનિક સંદર્ભોમાં જે આમૂલ પરિવર્તન થયું તે પણ ઉક્ત મૂલ્યવાંછનાનું જ પરિણામ હતું. કલાનું આ સભ્યતામાં જે વ્યાપક મૂલ્ય છે તે કથાસાહિત્યે પણ સફળતાપૂર્વક પ્રગટાવવું જોઈએ. આ માન્યતાને વિશે કશો મતભેદ નથી. વીસમી સદીની આધુનિક નવલકથા અને નવલિકાની આવી પ્રભાવક સત્તા જન્મી પણ છે.

છતાં કથાની કલા અવારનવાર આપણને ચિંતામાં નાખી દે છે. બાલ્ઝાકનું વાસ્તવખચિત વિશ્વ થકવી નાખે તો જોય્યસનું ચેતનાપ્રવાહ પદ્ધતિએ ઉકલતું–ગૂંચવાતું વિશ્વ પણ કંટાળો આપે. કથાસર્જનમાં વાસ્તવિકતાને કેટલી ગાળી–કાઢી શકાય અને કલાને કેટલી વિસ્તરવા દેવાય એ હમેશાં મૂંઝવણભર્યું બને છે. વાસ્તવ, કથા અને કલાનું એક તીવ્ર tension હમેશાં એના રચયિતા સમક્ષ પ્રગટે છે. એ એનો શો ઉકેલ લાવે છે તે જોવું રસપ્રદ નીવડે છે. કલાની દિશામાં સવિશેષ ઢળતી કથાસૃષ્ટિ વાર્તારસ અને સંલગ્ન વાસ્તવિકતાનો પરિચિત સેતુ જરૂર ટકાવી જાણે છે. પરન્તુ ઘણી વાર એનું કોઈ કલામૂલ્ય પ્રગટતું નથી. કથા-

સાહિત્યના બજારની રીતરસમોથી એ ઠીકઠીક દયિત હોય છે આ પ્રકારના કથાકારો લેખનરસમ અને પોતાની હથોટીના બળે પોતાના સમયમા તો ચોક્કસ તરી જાય છે એમના વાચકોને અહી કશાપણ પ્રકારનો ત્રાસ હોતો નથી તેથી એઓ ઘણીવાર લોકપ્રિય સાહિત્યકાર તરીકે સાવ જ સફળ અને સુખી બની રહે છે ભોગવાદી સમાજમા સસ્તુ કથાસાહિત્ય જીવન જરૂરિયાતની ચીજવસ્તુઓની જેમ વપરાવા માડે છે કથાસાહિત્યને અ ગે જોવા મળતી આ તરતની સફળતા ખૂબ જ ચિન્ત્ય છે

કથા માત્રની આકર્ષકતાના મૂળ તો આપણા જીવનરસમા છે પણ એનો અર્થ એ નથી કે કોઈ પણ કથા અચૂકપણે આપણને એ રસમા જ ખેચી જશે બહુ ઓછી નવલકથાઓ આપણને જીવનના મૂળ સુધી લઈ જાય છે વિશ્વની થોડીક જ નવલિકાઓનુ ચિર જીવી મુ ય વસ્તુ છે ઘણી વાર તો, વાચકો કથાનુ હાડકુ ચૂસ્યા કરે એમ જ બનતુ હોય છે મોટાભાગની 'સફળ' કથાકૃતિઓમા જીવનનુ એક સપાટી પરનુ આલેખન થયુ હોય છે વાચકને પકડી રાખવા માટેની સસ્તી તરકીબો, તેની રુચિને સમાન્તર રહેવાનુ વલણ, તેની શ્રદ્ધાઓને પપાળ્યા કરવાની વૃત્તિ વગેરે વગેરે વાનામાથી 'લોકપ્રિયતા' નામની સિદ્ધિનો જન્મ થાય છે લોકપ્રિય સાહિત્યકારો હમેશા પોતાના વિશાળ વાચકવર્ગને ચાહતા હોય છે પરન્તુ એથી વિરુદ્ધની હકીકત તો એવી છે, કે એઓ પોતાની કૃતિ કે કલાને ઝાઝુ ચાહતા હોય એમ કદી દેખાતુ નથી સાચુ કથ સાહિત્ય લોકભોગ્ય હોય છે લો પ્રિય નહિ લોકપ્રિયતાની મરિકા હોય છે, લોકભોગ્યતા સર્જકના પ્રતિભાવિશેષનુ તેમજ એના જીવનદર્શનનુ પરોક્ષ પરિણામ હોય છે

'લોકપ્રિયતા' આપણે ત્યા ખખડાવેલો શબ્દ છે એનો રાજકારણી સભાતામા છે લે છે લે જે ઉછેર થયો છે તે એની અર્થભ્રષ્ટતા સૂચવે છે નેતાઓ લોકપ્રિય થઇ શક્યા નથી અને બૌદ્ધિકોને લોકપ્રિયતાની ચર્ચા કરવાની જાણે ફરજ પડી છે સાહિત્યકારો લોકપ્રિય થવાનુ પોતાનુ કર્તવ્ય હોય એમ એને જોરથી વળગી પડેલા જણાય છે અહી કલાક્ષેત્રે પણ બહુમતિને નિર્ણાયક લેખવાનુ વલણ બળ પકડવા માડયુ છે કલાને વિશેની મુસ્તાકીને સ્થાને લોકોની આરાધનાનો મહિમા વધ્યો છે અને પરિણામે સાહિત્યકારો વધુ ને વધુ સમાધાનકારી બનતા જાય છે લોકના સમારાધનને સારુ તેઓ પોતાની કૃતિઓને પણ માફકસરની બનાવવાની તત્પરતા દાખવતા હોય છે લો પ્રિયતાને વિશેની ખેપરવાઈને બદલે તેને વિશેની ગરજાળ મનોદશા સાહિત્યકારો પાસે પ્રકાર પ્રકારની કુચેષ્ટાઓ કરાવે છે આ દિશામા નવકથાકારો હમેશા પહેલ કરનારા જણાયા છે લોક

પ્રિય નવલને માટે કારિકા તેઓ ઝડપથી ઘડી કાઢે છે અથવા એ એમને નવલકથાકારબન્ધુ પાસેથી એકદમ જ મળી જતી હોય છે. કારિકા હાથ ચડે પછી તેને કદી પડતી નહિ મૂકવી એ સંકલ્પને તેઓ ધાર્મિકભાવે સાર્થક બનાવતા હોય છે.

લોકપ્રિયતાની કારિકા કથાના પાયામાં રહેલી વાસ્તવિકતાનું જરૂર પ્રમાણેનું વેતરણ કરી લે છે. જીવનની અમુક જ બાજુઓનું આલેખન અમુક જ માત્રામાં કરાય છે. ઊંડાણ અમુક હદથી વધુ સિદ્ધ કરાતું નથી. મનુષ્યો પાત્રો બની રહે તે પ્રકારે તેમનું ન્યૂનીકરણ કરાયું હોય છે. વસ્તુગુમ્ફનને સીધી અનુકૂળ આવે એવી સ્થૂળ ઘટનાઓ ચાહીને આલેખાય છે. સંઘટ્ટનસૂત્ર કારિકાવશ હોઇને પ્રભાવક નીવડતું નથી. વાર્તા જરૂર રચાય છે પરન્તુ એમાંથી જીવનનો કશો સાક્ષાત્કાર પ્રગટતો નથી. વાર્તારસ પ્રગટ્યા પછી નિર્હેતુક ભાસે છે. કથાનો આવો બધો ઘટાટોપ કરીને લેખક શું સિદ્ધ કરવા માગે છે એવા પ્રશ્નનો કશો ઉત્તર જવલ્લે જ મળે છે. લોકપ્રિયતા વાચક સંખ્યા કે પુસ્તકની આવૃત્તિઓ અને વેચાણને આધારે જ નક્કી કરાય એ દયનીય છે. લોકપ્રિય મનાતા લેખકોને કોણ નથી વાંચતું એ પણ એવું જ નિર્ણાયક મનાવું જોઈએ.

કલાની દિશામાં સવિશેષ ઢળતી કથાસૃષ્ટિની પણ કારિકા જન્મી આવે છે. એક વાર નક્કી થઈ જાય કે ઘટનાતત્ત્વનો લોપ કરનાર મોટો વાર્તાકાર છે તો ઝટપટ એ લોપ કરવાની જૂક્તિઓ શોધી કઢાય છે. અનેક મૂરખાઓની દાદનો કલાક્ષેત્રે કશો અર્થ નથી. સમજદારની ચુપકીદી જ સતાવનારી હોય છે. પણ ખબર પડી જાય કે સમજદારો આ આ વાનાંથી રીઝે છે ત્યારે વળી પાછી મુશ્કેલી જ સરજાય છે વિવેચકોને ગમે-ભાવે એવી 'ફ્રિકશન'–ફિક્શન નહિ–લખવાનું પ્રયોગશીલતાના સમયોમાં લગભગ બધે જ બનતું હોય છે. અહીં દેખીતી રીતે જ કૃતકતાનો આશરો લેવાયો હોય છે. લોકપ્રિયતાની જેમ જ આવી ક્ષુદ્ર વિદ્વત્ પ્રિયતા પણ નિંદ્ય મનાવી જોઈએ. વિદ્વત્–પ્રિયતાની કારિકાવશ જે કંઈ લખાયેલું છપાય તે પણ ભાગ્યે જ ચિરંજીવી હોય છે. સાહિત્યમાં ફેશનો પણ સાહિત્યિક હોય છે એટલે ઝટ પરખાતી નથી. જો કે નવી ફેશન આવતાં બધું જ ઉઘાડું પડી જાય છે. નવા વિદ્વાનોનું મન નવી રીતે રીઝવવું પડે એ ઓછું દયાજનક છે?

શું લોકનું કે વિદ્વાનોનું સમારાધન કરવા નીકળેલી કલા સરવાળે આત્મઘાતક પુરવાર થાય છે. કથા સાહિત્ય આમેય અકળાક હોય છે. એ ઢગમાંથી જુદા પડવું અને કાળ સામે ટકી રહેવું એ તો કોઇ અનોખી જ શક્તિવાળાનું કામ છે.

કથા સાહિત્ય નર્યું હીન હોય તો પણ કાલક્ષેપનું કારણ તો અવશ્ય બની શકે છે કાલજયી કૃતિઓ જુદી જ વસ્તુ હોય છે લોકપ્રિયતાની ખરી કસોટી એ છે કે એ ભવિષ્યમા આવનારાં લોક લગી પહોચવાની હોય જે લોકભોગ્ય છે તે પોતાના સમય–સ્થળના લોક પૂરતું સીમિત કેવી રીતે હોઈ શકે? લોકપ્રિયતાને કદી કશી સીમા હોતી નથી નિસીમ લોકપ્રિયતા હકીકતે લોકભોગ્યતા છે. કથા સાહિત્યનો એની સાથેનો સમ્બન્ધ સાવ જ અંદરનો છે એ લોકભોગ્યતા શું છે તેની કિંચિત્ સમજ તો કોઈ પણ કથાકારને પડી ગઈ હોય છે એટલે અમુક હદે લોકપ્રિય થયેલા નવલકારો પોતાથી વધુ લોકપ્રિયને હમેશા શંકાની નજરે જોતા હોય છે. તેમને પૂરુ આત્મસાત થતું હોય છે કે પેલો પોતાની તુલનાએ કલા પરત્વે ઓછો ગમ્ભીર છે આ ગમ્ભીરતા શી ચીજ છે? એનો લોકભોગ્યતા સાથે શો સમ્બન્ધ છે?

કથાકારની પોતાની કલા વિશેની આ ગમ્ભીરતા શબ્દાન્તરે તો મનુષ્યના આ પૃથ્વી પરના જીવનને અંગેની એની વફાદારી છે ગમે તેવી વાર્તા રચના પણ એ આ વફાદારી દર્શાવ્યા વિના રહી શકતો નથી કથાસર્જનમા એ ગમ્ભીર છે એનો અર્થ જ એ કે ક્યારેય કશો જીવનદ્રોહ કરી શકતો નથી. અહીથી કૃતિની લોકભોગ્યતાની ભૂમિકા રચાય છે વિશ્વના મહાન કથાસ્વામીઓમા આ ભર્યોભર્યો ગંભીર જીવનરાગ એમના કલાકૌશલ પર સરસાઈ ભોગવતો હોય છે. એને દાખવે એ પ્રકારનો 'ફન્કશનલ' હોય છે કલા વિશેની આ સ્વામીઓ કશી નિશ્ચિત સમજ લઈને કથાસૃષ્ટિ ઊભી કરવા નીકળ્યા હોય એમ લાગતુ નથી એક પ્રતિભાશાળી અને સંવેદનપટુ જીવ તરીકે વિશ્વને વિશેનું અમુક દૃષ્ટિબિન્દુ કોઈ પણ મહાન સાહિત્યકારનો વિશેષ હોય છે એ ખરુ છે પરન્તુ પોતાના એવા દર્શનથી એમણે પોતાની સૃષ્ટિને નિયન્ત્રિત કરી હોતી નથી. તેઓ આવા વિલક્ષણ અર્થમાં કલાસંયમી છે રવીન્દ્રનાથ, પ્રેમચંદ, તોલ્સ્તોય, ચેખવ, દોસ્તોએવ્સ્કી, કાફ્કા કે હેમિંગ્વેમા પ્રગટતો જીવનરાગ આ પ્રકારનો છે. આવનારા અનેક વર્ષો સુધી એમનું કથા સાહિત્ય લોકભોગ્ય રહેવાનુ છે

સમગ્ર જીવનની પ્રચુરતા આ કથા સૃષ્ટિની લોકભોગ્યતાનુ મહત્તમ કારણ છે એની પ્રચુરતાને લીધે જ વિશાળ પાત્રસૃષ્ટિ અનિવાર્ય બની હોય છે અનેક ઉપકથાઓનુ સમ્મિશ્રણ પણ આ જ કારણે સાભિપ્રાય ઠરતુ હોય છે. આલેખનની પ્રચુર બહુવિધતા એના લેખકને મર્જક બનાવવાની ફરજ પાડે છે. મનુષ્યને વિશેની એક વ્યાપક અને એટલી જ સંકુલ સમજ આપણને હમેશા આવી સૃષ્ટિમાથી જ

મળતી નથી? આ કથાસ્વામીઓ નવલિકા લખે ત્યારે પણ એનું ફલક ખાસ્સું બૃહદ્ હોય છે. આવું બહુવિધ પ્રાચુર્ય વધુંમાં વધુ ભાવે 'કોરેસ્પોન્ડિન્ગ' હોવાથી અનેક વ્યક્તિવિશેષોવાળા લોકસમુદાયોને પહોંચે છે. ઘણી નવલકથાઓ સુદીર્ઘ કુળકથાઓ કે જાતિકથાઓ ભાસે છે તેનું કારણ પણ આ પ્રચુરતામાં છે.

આ બહુવિધ પ્રાચુર્યને કારણ કથાસૃષ્ટિ શિથિલ બની જાય, મેદસ્વી ભાસે એવાં પરિણામો પ્રત્યે આંખમીંચામણાં તો ન જ થઈ શકે. વળી આવી વિશાળ સૃષ્ટિમાંથી પસાર થવાનો સમય આજના વાચકને તો હોય જ નહિ એ પણ એટલું જ ચિન્ત્ય છે. આપણી સદીમાં કથાસાહિત્યનો કાયાકલ્પ થયો તેમાં જમાનાની બદલાતી રહેતી રફતારનો તેમ જ તાસીરનો મોટો ફાળો છે. પણ એ બધાં કારણોને લીધે જ આપણે મહાન કથાસ્વામીઓને અભરાઈએ ચડાવી મૂકીએ એ પણ બરાબર નથી. એમનો ગંભીર જીવનરાગ, એમનું કલાને વિશેનું ગામ્ભીર્ય કે એમનો સંયમ: હંમેશા સ્મરણીય છે. ચિરંજીવી કલાનું કારણ બનતું પરમ્પરાનું આ કિંચિત આપણી સમજનો ભાગ બનવું ઘટે છે.

કોઈ પણ વૈયક્તિક પ્રતિભાએ પરમ્પરા પાસેથી હમેશાં આવું કશુંક કિંચિત્ જ શીખવાનું હોય છે. એમના દાખલામાં કથા અમુક આદિ, મધ્ય અને અન્તની ચુસ્તતામાં બંધ નથી રહેતી, હમેશાં છલકાય છે, ઉભરાય છે. આ સૃષ્ટિનો કશો પાર નથી એવું એક વિશિષ્ટ સંવેદન આ કલાને નિશ્ચિતપણે અકળમાં સારવી આપે છે. તોલ્સ્તોયમાં આ અવશ્ય અનુભવાશે. જીવન સાવ જ ન સમજાય એવું અને પૂરું સંકુલ છે. એ અહીં મનુષ્ય મનુષ્ય વચ્ચેના અટપટા વ્યવહારોથી અને ક્રિયાકલાપોથી વ્યક્ત થતું હોય છે દોસ્તોએવ્સ્કીમાં પ્રગટેલી આ સંકુલતા સાચે જ સ્પૃહણીય છે. એમણે રચેલાં નાનાં છતાં બળવત્તર દૃષ્ટિકોણ પ્રગટાવતાં સંખ્યાબંધ ગૌણ પાત્રો એમના નાયકોને જ પૂર્ણ કરી આપતાં નથી? બધાં જાણે એનાં જુદાંજુદાં દર્પણ બની રહે છે. રવીન્દ્રનાથમાં કે પ્રેમચંદમાં પણ આવો પાત્રવૈભવ મનુષ્યનું એક હૃદયંગમ વૈવિધ્ય પ્રસ્તુત કરે છે. ચેખવની નક્કરી વાસ્તવિકતા કાફકામાં પણ છે, હેમિંગ્વેમાં પણ છે. છતાં ત્રણેની કલા જુદાંજુદાં પરિણામો પર પહોંચી છે. પોતે જીવ્યા ન હોય એવી કશી પણ વાસ્તવિકતાનો અનુભવ લેવાનો આગવો પ્રયાસ આ દૃષ્ટાઓએ કદી કર્યો નથી. એમનું કથાસાહિત્ય એવા આયાસની કૃતકતા કદી પ્રગટાવતું નથી. અને છતાં કાફકા આપણને એક અપ્રતિમ સ્રષ્ટાની રીતિભાતે અતિ-વસ્તુની સમ્મુખ કરી દે છે. સ્વપ્નવાસ્તવના નિરૂપણને માટેની કશી જુદી ટેકનિકનું ચિંતવન કરીને એમણે જવલ્લે જ કશું સરજ્યું હોય. એમની મોટી

ખૂબી જ તો એ છે એ નરી સહજતાથી બસ માત્ર વાર્તા જ કહે છે આ સહજતા હેમિંગ્વેનો પણ મોટો ગુણ છે લેખવમા જીવન એની બધી જ સપાટી શાખાને ક્શોક બેચેની અને કરુણતાનો અનુભવ આપે એવુ પ્રત્યક્ષપણે આલેખાયુ છે નાકમમા એ એવી રીત સમક્ષ થતુ આવે છે કે આપણને એમ જ લાગે કે આ કોઈ સ્વપ્ન તો નથી ને? અને છતા એ જીવન જ હોય છે જીવન સ્વપ્નનો જરા પણ ભેદ જ ન રહે એવી એમની કલા છે હેમિંગ્વેની પ્રત્યક્ષ શૈલી વડે સિદ્ધ થતેની કથાસાહિત્યની પારદર્શકતા ના કલાની સફળતાનો જ પર્યાય હોય એમ નથી લાગુ? આ સૌની સૃષ્ટિમા ભાષા સાવ જ ઓગળી ગયેલી છે માત્ર ભાષાજ્ઞાન ધરાવતા વાચક પણ અહી ચાલી શકે છે લોકભોગ્યતા આ સૌની સૃષ્ટિનુ પરોક્ષ પરિણામ છે

કથાસાહિત્યની આ સમૃદ્ધ પરમ્પરામા લોકભોગ્યતાના આવા અનેક વાના મળી આવશે સહજ પ્રત્યક્ષ પારદર્શક સર્જનનો અર્થ જ એ છે ? એ જીવનના સાક્ષાત્કાર કરાવીને ખસી જવા માગે છે કલા પોતાના અસ્તિત્વની વિરુદ્ધ જઈને જ સફળ થઈ શકે છે એ મર્મ આપણને હજી આત્મસાત્ થયા નથી આપણી પાસે એક પણ લોકભોગ્ય કથાસ્વામી નથી એ શુ ઓછુ અકળાવનારુ છે? લોકપ્રિયતાનુ નહિ, આપણે એનુ આવાહન કરીએ (૬–૩–૮૪)*

---

* ઈડરની આર્ટસ એન્ડ કોમર્સ કોલેજમા તા ૧૮–૧૧–૮૩ ના રોજ 'સમકાલીન હિન્દી–ગુજરાતી કથાસાહિત્ય પરિસંવાદ'મા તેમજ અમદાવાદની સ્વામિનારાયણ આર્ટસ કોલેજમા યુનિવર્સિટી–વ્યાખ્યાન અંગે બે વાર્યુ તેનુ લેખસ્વરૂપ

'એતદ્' વિશે માહિતી

૧ પ્રકાશન સ્થાન — ૫૩, નૂતન સોસાયટી ફતેગંજ વડોદરા–૩૯૦૦૦૨
૨ મુદ્રકનુ નામ — સુરેશ હ જોષી ('ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર' વતી)
નાગરિકતા — ભારતીય
સરનામુ — ૫૩, નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા–૩૯૦૦૦૨
૩ પ્રકાશકનુ નામ — સુરેશ હ જોષી
૪ તંત્રીનુ નામ — સુરેશ હ જોષી
નાગરિકતા — ભારતીય, સરનામુ–ઉપર મુજબ
શિરીષ પંચાલ
નાગરિકતા — ભારતીય
સરનામુ — એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર પ્રતાપગંજ વડોદરા ૩૯૦૦૦૨
૫ માલિકનુ નામ — ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન ટ્રસ્ટ
૬ હુ, સુરેશ જોષી, આથી જાહેર કરુ છુ કે ઉપરની વિગતો મારી જાણ અને સમજ પ્રમાણે સાચી છે — સુરેશ હ જોષી

ઝીણી ઝીણી અધર પર રૂંઠે રૂંઠે જતી ગોઠડીની
સાથે પીશું મુદિત નયને પૂર્ણિમાની સુધાને,
છાની આવી લહરી ઝરશે કુંદ કેરી સુગંધ,
ઝંખા હૈયે હતી નિખિલને માણશું એક સંગ

— રાજેન્દ્ર શાહ

જયવદન તકતાવાલા સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ,
૨૨૧, સિલ્વર આર્ચ
જગમોહનદાસ મહેતા માર્ગ
મુંબઈ ૪૦૦ ૦૦૬
ના સૌજન્યથી



GBA

માલિક મુદ્રક પ્રકાશક : સુરેશ જોષી, ૫૭, નૂતન સોસાયટી ફતેગંજ,
સ્થાન : રચના મુદ્રણ, દેવચંદનગર, હિંમતનગર–૩૮૩૦૦૧

એતદ્ : એકોતેર-બોતેર

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

એતદ્ : એકોતેર–બોતેર

એપ્રિલ / મે : ઓગણી
વર્ષ : સાત
અંક : એકોતેર–બોતેર

તંત્રી : સુરેશ હ. જોષી ૫૩/નૂતન સોસાયટી, ફતેગંજ, વડોદરા–૩૯૦૦૦૨
સહતંત્રી : શિરીષ પંચાલ એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૩૯૦૦૦૨
પરામર્શકો : હિમ્મત ઝવેરી રસિક શાહ જયંત પારેખ
સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે
વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા પચીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :
રસિક શાહ : બી/૨૪ બીરાનગર એસ. વી. રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ–૪૦૦ ૦૫૪
સદ્ભાવ પ્રકાશન : ૫૭/૬૨ કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ–૩૮૦ ૦૦૧
મહેશ દવે : ૩૭, સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ–૩૮૦૦૦૫
જયંત પારેખ : એ/૨૦, ભગત એસ્ટેટ, મ. વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર, મુંબઈ–૪૦૦ ૦૭૭
ચન્દ્રિકા પંચાલ : એચ/૧ અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૩૯૦૦૦૨
આ અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચન્દ્રિકા પંચાલને સરનામે જ કરવો.

સંરચનાવાદ : સ્વરૂપ અને વિભાવના*

સુમન શાહ

સંરચનાવાદમાં કોઈ પણ આવિર્ભાવ (ફિનોમિનન)ને અલગપણે વૈયક્તિક રૂપમાં જોનારી દૃષ્ટિનો વિરોધ છે. એટમિઝમથી સ્ટ્રક્ચરાલિઝમ એવી દાર્શનિકતાએ સાવ ઊલટું કર્યું છે. સાહિત્ય માટે એ વિવેચનને અતિ આવશ્યક એવી પૃથક્કરણ-પદ્ધતિ છે. સિદ્ધાન્ત પણ છે. કૃતિને વિસરી ગયેલા કોઈ પણ સાહિત્ય વિચારને માટે સંરચનાવાદ ચેતવણી છે, કેમકે એ સર્વથા કૃતિને જ કેન્દ્રમાં રાખે છે, ન હોય તો લાવે છે.

૧

કોઈ પણ કૃતિની સંરચના શોધવી એ એને પામવાને માટેનો ઉત્તમ ઉપાય છે. મનુષ્ય તરીકે ભાવક કે વિવેચક નિર્દોષ હોઈ શકે નહિ. એટલે, નવ્ય વિવેચકોની જેમ અહીં પૂર્વ-માન્યતાઓનું કે શ્રદ્ધાઓનું 'સસ્પેન્શન' હિતકર નથી મનાતું. કશો ભોળો અનુભવાગ્રહ-ઈમ્પિરિસિઝમ એક અસંભવિત વિવેચન-અવસ્થા છે. સંરચના-શોધ માટે હંમેશાં પદ્ધતિપુરઃસરનું મોડેલ ઊભું કરવું ઘટે છે. એ માટે ભાષાવિજ્ઞાનની પૂરી મદદ લઈ શકાય. આવી શોધ તે સંરચનાવાદી પ્રવૃત્તિ છે. સ્વૈર અર્થઘટનોમાં વેરાઈ જતી આત્મલક્ષિતા અહીં નભી શકતી નથી, વિવેચકે સંરચના-શોધને આધારે કૃતિ-વિસ્તાર કરવાનો હોય છે. એક જાતની જ્ઞાન-પ્રવૃત્તિ ઊભી કરવાની છે. કૃતિ, તેના વ્યાપારો અને એ વ્યાપારો જેની ઉપસ્થિતિથી ફળવતા બને છે તે ભાવકનો કૃતિ સાથેનો મુકાબલો-સંરચનાવાદી પ્રવૃત્તિ માટે પાયાની બાબતો છે.

પરમ્પરાગત પદ્ધતિમાં ટેકસ્ટને કૉન્ટેક્સ્ટમાં મૂકીને અર્થો અર્પવાનું થતું. સાહિત્ય વિવેચક ટેકસ્ટને એસ્થેટિક કૉન્ટેક્સ્ટમાં મૂકીને ઘણા બધા અર્થારોપ કરી શકતો. અહીં પાયાનો તફાવત છે. સંરચનાવાદી પદ્ધતિમાં અર્થને શક્ય બનાવનારી સ્થિતિઓ ને પરિસ્થિતિઓનો મહિમા છે. કૃતિ કેવી રીતે અમુક જ અર્થબોધ સ્ફુરાવી શકી તેની તપાસ અહીં કેન્દ્રવર્તી છે. એવી તપાસને આધારે

---

* વિવિધ વિવેચનાત્મક અભિગમો વિશેના દાહોદ-પરિસંવાદમાં બોલાયું તેનું લિખિત સ્વરૂપ.

કૃતિનું સમગ્ર અર્થવલય અવગત થઈ શકે છે. કૃતિથી સંસ્કૃતિ સુધીની સીમાનો બોધ અહીં અધિકૃત પદ્ધતિને લીધે સર્વથા ઇચ્છનીય નીવડે છે.

૨

સોસ્યુરે ભાષાને એક રૂપપરક (ફોર્મલ) હસ્તી ગણી હતી. સાક્ષાત્ ભાષાપ્રયોગો (પેરોલ) પાછળ એમણે ગર્ભિત ભાષા–પદ્ધતિ (લા લેન્ગ) કલ્પી હતી. આ કલ્પના ક્રાન્તિકારી નીવડી. કેમકે એનાથી સમગ્ર ભાષાનું એક તન્ત્ર તરીકે આકલન કરવાનું શક્ય બન્યું. એટલું જ નહીં એ તન્ત્ર રૂપપરક હોઈને કશાં વિધાયક અને આવશ્યક ગુણવત્તા વિનાનું છે એવી વિજ્ઞાનીય દૃષ્ટિ સક્રિય થઈ. એ તન્ત્રને માત્ર સમ્બન્ધપરક સૂત્રોમાં જ સમજાવી શકાય છે એવો સંરચનાકેન્દ્રી વિચાર વિકસવા લાગ્યો. કોઈ પણ સંરચના એનાં તત્ત્વોની સમ્બન્ધભૂમિકાથી વિશેષ કંઈ નથી. કોઈ પણ આવિર્ભાવમાં તેની સંરચનાથી વિશેષ એવું મૂળગામી કશું નથી. તત્ત્વોની સમ્બન્ધભૂમિકામાં એક જાતની સમગ્રતા અને અખણ્ડિતતા પ્રવર્તે છે. સંરચના સ્વ–નિર્દેશક છે કેમકે તેમ હોઈને જ તે પોતાના અસ્તિત્વનો બોધ કરાવી શકે છે.

સંરચનાને વિશેની આ પાયાની વાતોના છેડાઓ અસ્તિત્વવાદી ફિલસૂફી, વિજ્ઞાનનો સાપેક્ષતાવાદ તેમજ માર્ક્સ–પ્રણીત ડાયેલેક્ટિકલ થૉટમાં પ્રસરી ગયેલા લાગશે. અર્થ મનુષ્ય વડે જ અસ્તિત્વમાં આવે છે અને એ અર્થ સમ્બન્ધપરક હોય છે. વળી અર્થ હંમેશા મનુષ્યચિત્તની વસ્તુપદાર્થને વિશેની વિલક્ષણ સક્રિયતાને આભારી છે. બધી સંરચનાઓ ચિત્ત–સંરચનાઓને આભારી હોવી જોઈએ એવો મત વ્યક્ત કરતા ચોમ્સ્કી આદિ ચિન્તકોનાં મૂળ પણ આ અભિગમથી સિંચાયાં જણાશે.

સોસ્યૂર જેવા જ મહત્ત્વના ચિન્તક લેવી–સ્ટ્રૉસ. સંરચનાવાદના એ બીજા મુખ્ય પ્રણેતા છે. એમણે સોસ્યૂરના પરિપ્રેક્ષ્યમાં નૃવંશવિદ્યાને મૂકી બતાવી. સામાજિક–સાંસ્કૃતિક આવિર્ભાવોને ટુકડાઓમાં જોવાની પરમ્પરાનો એમણે અન્ત આણ્યો. આવિર્ભાવોને વિશે મનોવિજ્ઞાનીય દૃષ્ટિભંગિને પણ જોખમી લેખી. એમણે કહ્યું કે બધું અધ્યયન ગર્ભિતે રહેલી રૂપપરક પદ્ધતિની પરિશોધ અર્થે હોવું ઘટે. કોઈ પણ કથાને કે સામાજિક વ્યવહારોને માન્યતાઓ સાથે ન સાંકળતાં નૃવંશવિદે તે પાછળનાં તન્ત્રો આત્મસાત્ કરવાં જોઇએ. આદિમ સમાજોનાં ટૉટેમિઝમ અને મિથનો આ દૃષ્ટિએ અભ્યાસ કરાય તો માનવીય વિભાવનાઓ

પર ખાસ્સો પ્રકાશ પડી શકે. લેવી-સ્ટ્રૌસે પોતે એવો પ્રકાશ 'લૉજિક ઓવ ધ કૉન્ફ્લિક્ટ' રચીને પાડ્યો તે ઘટના સુવિદિત છે.

વિવિધ અનુભવક્ષેત્રોમાંથી રચાઇ આવતા નિયમો (કોડસ) વડે મિથ પ્રાણવન્ત બને છે ત્યારે તેમાં વિરોધોને સહઅસ્તિત્વ મળ્યું હોય છે. લેવી-સ્ટ્રૌસ એને 'સેટ ઓવ બાયનરી ઓપોઝિશન્સ' કહીને ઓળખાવે છે. આ દ્વિધ વિરોધનો સિદ્ધાન્ત સમજવા જેવો છે, કેમકે એ સંરચનાબોધમાં ઘણી વાર મહત્ત્વનો ઠરે છે. સાહિત્યકૃતિમાં આ વિરોધી નિયમો ઘણીવાર 'ફન્કશનલ' હોય છે. અર્થબોધમાં નિર્ણાયક હોય છે. શેક્સપિયરકૃત 'ટુ લાઝ આઈ હેવ ઓવ કમ્ફર્ટ એન્ડ ડિસ્પેર'-સૉનેટમાં આવું સૂત્ર જોઈ શકાય છે. ગૂડ-ઇવિલનું બાયનરી ઓપોઝિશન સ્વીકારીને કવિએ એને જુદા જુદા નિયમોથી વિકસાવ્યું છે: એંજલડેવિલ, સેઇન્ટ-ફિએંડ (ધાર્મિક): તો, પ્યોરિટી-પ્રાઇડ (નૈતિક): અને ફેઅર-કલર્ડ ઈલ (ભૌતિક) વગેરે મૂર્તની પછવાડેનું અર્ધ-સમ્પ્રજ્ઞાત સૂત્ર સંરચનાવાદી પૃથક્કરણનો વિષય બને એટલે કાવ્યના લાક્ષણિક અર્થવલયને વિશેની આપણી ગતિ સહજ બને તે સમજાય તેવું છે.

સંરચનાવાદના સ્વરૂપને વધુ વિભાવનાબદ્ધ કરવામાં યાકોબ્સનનું નામ પણ એટલું જ નોંધપાત્ર છે. એમણે ભાષાના કાવ્યાત્મક કે સર્જનાત્મક કાર્યનો વિભાવ બરાબર રીતે વ્યક્ત કરી આપ્યો. સંરચનાવાદી અધ્યયન જ્યારે ભાષાવિજ્ઞાન પાસે ગયું ત્યારે તેની પોતાની જ બે શાખાઓ પ્રસરી રહી: કૃતિની ભાષાના વર્ણન માટે ભાષાવિજ્ઞાનને ટેકનિક તરીકે પ્રયોજતું સંરચનાવાદી અધ્યયન અને સંરચનાવાદી સાહિત્યમીમાંસાના મોડેલ માટે ભાષાવિજ્ઞાનને અપરોક્ષપણે સ્વીકારતું સંરચનાવાદી અધ્યયન. રોમન પહેલી શાખામાં કૃતિની જુદી જુદી ભાતને વિષય બનાવી અધ્યયન કરાય છે. યાકોબ્સને આ દિશામાં ભાષાકીય તત્ત્વોની વહેંચણીને સૂચવવા માટે ભાષા વિજ્ઞાનનો નોંધપાત્ર વિનિયોગ કરી દાખવ્યો છે. સુવિદિત છે કે ભાષાકીય તત્ત્વોને ભાષાવિજ્ઞાન ધ્વનિ વિજ્ઞાનથી તેમજ પદાન્વય સિદ્ધાન્તથી ચોક્કસપણે સમજાવતું હોય છે: એક્સિસ ઓવ સિલેક્શન (પેરેડિગ્મેટિક) અને એક્સિસ ઓવ કૉમ્બિનેશન (સિન્ટેગમેટિક) એવી બે ધરીઓ પર ભાષાતત્ત્વોની વહેંચણી તેમજ તેનાં સંયોજનો થતાં હોય છે. આ સુવિદિત ભાષાકીય ઘટના પરથી યાકોબ્સને ભાષાના સર્જક-કાર્યનો સિદ્ધાન્ત આપ્યો. એમણે કહ્યું કે પદાન્વય-ધરી (એ. સી.) પર પસંદગી-ધરી (એ.એસ.) નો પ્રક્ષેપ થતાં ભાષાનું સર્જનપરક ફન્કશન અસ્તિત્વમાં આવે છે. કાવ્યોનાં પૃથક્કરણો વડે એમણે દર્શાવી આપ્યું કે કોઈ એક કૃતિમાં

સમપ્રમાણલક્ષી અને અસમપ્રમાણલક્ષી એવી બે પ્રકારની ભાતો હોય છે. ભાતોની આવી વહેંચણીને લીધે કેટલાંક તત્ત્વો સુગઠિત થઈ આવે છે, તો કેટલાક નિષ્ક્રિયપણે પડી પણ રહે છે. યાકોબ્સને તો ભાવકની અનુભૂતિમાં ન આવી હોય તેવી ભાતો પણ શોધી હતી બલકે અર્થ અને સુસંગતિને વિશે અપ્રસ્તુત ભાતો પણ દર્શાવી હતી. કૃતિના કલાત્મક સુગઠન, અર્થે કેટલીક રૂપપરક ભાતો અર્થનિરપેક્ષ હોય તે જરાય ખોટું નથી. બલકે એ વિના કદાચ કલા અસ્તિત્વમાં જ ન આવે એવું પણ બને.

બીજી શાખામાં ઝાક જેનિતાસ્કા, નિકોલાસ રૂવેત આદિનાં અધ્યયનો માર્ગદર્શક નીવડયાં છે. ભાતોના અભ્યાસથી આગળ વધીને આ વિદ્વાનો ભાષા અર્થોને કેવી રીતે સ્ફુરાવે છે એ દિશામાં વિકસ્યા છે.' પરિણામે કેટલીક રૂપપરક ગૂંચો કે અનાવશ્યક સંદિગ્ધતાઓનું નિરસન થઈ શક્યું. છતાં, આ બીજી શાખાનાં અમુક અધ્યયનો અર્થઘટન તરફી બની ગયા છે. સંરચનાવાદે હંમેશા સંકેતોની વ્યાપકતાઓને ધ્યાનમાં લેનારા સંકેતવિજ્ઞાનની બાજુએ વિસ્તરવાનું હોય છે.

જુલિયા ક્રિસ્તેવા, ઝાક દેરિદા અને સવિશેષપણે રોલાં બાર્થ સંરચનાવાદી ચિન્તનને એક પ્રવૃત્તિમાં ઢાળી આપનારાંને રૂપે હમેશાં સ્મરણીય રહેશે. એમના પુરુષાર્થથી અનેક નૂતન વિચારોનો આવિર્ભાવ થયોઃ સાહિત્યકૃતિ કોઈ પણ ભાષાકીય હસ્તીના જેવી ભાષાકૃતિ છે. એના અર્થમાં કેટલુંક રૂઢિતન્ત્ર જવાબદાર છે માટે સાહિત્યકૃતિને એક પદ્ધતિરૂપે લેવી ઘટે છે. સાહિત્યકૃતિનું પૃથક્કરણ ભાષાના પૃથક્કરણથી જરાય જુદું નથી, સદૃશ છે. સાહિત્યકૃતિની કાર્યસાધકતા તપાસનારે ભાવન-વિભાવનની એક આખી હારમાળા રચવાની હોય છે આ વિચારો વડે સંરચનાવાદે સશક્ત એવી એક મેટા-લેન્ગ્વેજ ઉપસાવી આપી છે. એના મુખ્ય પ્રણેતા બાર્થ છે. એમણે સાહિત્ય દ્વૈતીયક વ્યવસ્થાપન ધરાવે છે એમ કહીને એના પૃથક્કરણનો ચોક્કસ માર્ગ દર્શાવ્યો છે. સાહિત્યકૃતિ એટલે વાક્યો.. પણ વાક્યો સંજ્ઞાઓ છે કેમકે દ્વૈતીયિક વ્યવસ્થાપનથી આ બદ્ધ છે. એકનું એક વાક્ય, છાપામાં છપાયું હોય ને કાવ્યમા છપાયું હોય ભિન્ન-અર્થી બની શકે છે. એ જ વાક્યને કાવ્યપંક્તિ તરીકે ઘટાવતાં આપણને કશો સંકોચ નથી થતો. સાહિત્યના પ્રસંગમાં આપણે સૉનેટ, હાઈકુ, નવલકથા, મહાકાવ્ય, પદ્યનાટક એમ સાહિત્યની વિશિષ્ટ પદ્ધતિઓ વાંચતા હોઈએ છીએ. વાક્ય પોતે સંજ્ઞા ખરું પણ સાહિત્ય પદ્ધતિનો સંદર્ભ સાંપડતાં રૂપ બને છે. એવું રૂપ સંકેતક તરીકે સાહિત્યબોધને જન્માવે છે. આમ લેખનપદ્ધતિ–ecriture–ની રૂઢિઓને કારણે વાક્યોને

સાહિત્યકૃતિમાં સવિશેષ વ્યાપારો મળ્યા હોય છે. સાહિત્ય સમગ્રપણે એ કારણે જ એક પદ્ધતિ કે સંસ્થા છે.

૩

પરિણામે સંરચનાવાદી–વિચારમાં સાહિત્યકૃતિના વિશિષ્ટ 'રીડિંગ'નો એટલે કે ભાવનનો અપાર મહિમા છે. લેખકની અનુપસ્થિતિમાં, છાપેલા સ્વરૂપે પ્રાપ્ત લેખન પ્રત્યક્ષ નથી. એના સર્જકના વૈયક્તિક સૂર વિહોણું છે. કૃતિ–ઉપભોગમાં આ બધી બાબતોને ધ્યાનમાં લેવાની હોય છે, તો લેખને રૂઢ કરેલા ચીલાઓને પણ ધ્યાનમાં લેવાના હોય છે. પોતાની વિચારધારામાં બાર્થે આ બધા પ્રશ્નોની સુન્દર છણાવટ કરી છે.

ભાવન–વિભાવનની હારમાળા ઊભી કરવાનું કામ કપરું છે. 'ડિકપેજ' એટલે કે કૃતિ-પૃથક્કરણ પછી કૃતિબોધની દિશામાં ભાવકે એક નવી જ વ્યવસ્થિતિ રચતી પ્રવૃત્તિ આદરવાની છે. એ બ્રિકોલાજ' એટલે કે કૃતિ–સંશ્લેષણની, સામા છેડાની પ્રવૃત્તિથી કૃતિબોધમાં અને છેવટે અધ્યયનમાં એક જાતની સમ્પૂર્તિ ઊભી થાય છે. વિશ્લેષણથી ઊભી થયેલી અનિશ્ચિત નિશ્ચિતિ અને નવી જ સુસંગતિને પામે એમ થવું ઘટે. દરેક ભાવકે, વિવેચકે આ કરવાનું હોય છે. આ ભૂમિકાએ સમજાશે કે વિવેચના હંમેશાં પ્રવૃત્તિ સ્વરૂપ જ હોય, હંમેશાં પ્રત્યક્ષ જ હોય– માત્ર સૈદ્ધાન્તિક કદી નહીં.

અહીં એ પ્રશ્ન થવાનો, શું આ નવી વ્યવસ્થિતિમાં કલા ગળી ગઈ? એની સમૃદ્ધિ ન્યૂન થઈ ગઈ? મૂળગામી હોઈને સંરચનાવાદી પ્રવૃત્તિ ન્યૂનીકરણને વરેલી પ્રવૃત્તિ છે. પરન્તુ નવી વ્યવસ્થિતિ રચાતાં કૃતિને એની પૂર્ણ અર્થસીમામાં ઝળહળતી જોઈ શકાય છે.

'નેચરાલિઝેશન' અથવા 'રિકપરેશન'–એટલે કે સ્વાભાવિકીકરણ મનુષ્યનું સહજ લક્ષણ છે. આપણે હંમેશાં અર્થો કુદરતી લાગે તેમ સંકેતક–સંકેતિત વચ્ચેના સમ્બન્ધને દોરવતા હોઈએ છીએ. એ રૂઢિનું પરિણામ છે. એમ ન સ્વીકારતું આપણું મન હકીકતે અર્થવ્યાધ છે અર્થદાસ પણ છે. આપણા સૌનું સરેરાશ ભાષાકીય વર્તન સ્વાભાવિકીકરણ પ્રતિ ઢળેલું હોય છે. સાહિત્ય કે કવિતાને આની પડછે મૂકીએ એટલે તુર્ત જ સામાન્યભાષા અને સાહિત્યભાષા વચ્ચેનો ભેદ સ્પષ્ટ થઈ આવે. સાહિત્યકૃતિને આપણે હંમેશાં તર્કપૂત એવી સર્વસામાન્ય વ્યવસ્થામાં સારવી લેતા હોઈએ છીએ, તે વખતે કૃતિને આપણે અર્થાભિવ્યક્તિ

ગણી હોય છે એનો અર્થ એ થયો કે કૃતિના, માનવ-વર્તનને ચીંધતા નિયમો (કોડસ)ને આપણે વશ થઈ ગયા, પણ એ જ નિયમો બીજી તરફથી જે રીતે સાહિત્યબોધને શક્ય બનાવે છે તે આપણે ધ્યાનમાં લીધું નહિ. ખરેખર તો નિયમોની આ બેવડી ગુણધર્મિતા લક્ષ્ય થવી ઘટે. કેટલીક કૃતિઓ પણ સ્વાભાવિકરણને વશ થનારી, વાચનક્ષમ હોય છે બાર્થ એને 'લિઝિબલ' કહે છે પરન્તુ એ જેને 'સ્ક્રીપ્ટિબલ' કહે છે તેવી કૃતિઓ આપણી સ્વાભાવિકીકરણની વૃત્તિને ગાંઠતી હોતી નથી. એ ઝટઝટ બુદ્ધિગમ્ય નથી બનતી, દુર્ગ્રાહ્ય રહે છે સંરચનાવાદી વિવેચક આ બધી સ્થિતિઓ ધ્યાનમા લઈને અર્થઘટન ઓછું કરે છે અને સંરચનાશોધ વિશેષ કરે છે, પૃથક્કરણ અને નવી વ્યવસ્થિતિ વડે એ હમેશા કૃતિના સમગ્ર સ્વરૂપ સંરચન-વ્યાપાર સાથે જોડાયેલો રહે છે.

ઝાક દેરિદા કહે છે કે આવું કરતી વખતે આ વિવેચકે કૃતિના 'ડિફેઅરેન્સ'ને ધ્યાનમાં લીધો હોય છે Difference સંજ્ઞાને દેરિદા ભેદકતા, ભેદસ્વરૂપ એટલે કે differenceના અર્થમાં તેમજ કૃતિમાં જે મુલતવી રખાયું હોય છે તે અર્થવિલમ્બન એટલે કે defermentના અર્થમાં, એમ બેવડા અર્થમાં પ્રયોજે છે. સાહિત્યકૃતિમાં હમેશા સંકેતકોની લીલા હોય છે. પણ આ લીલા કૃતિના અર્થને વિલમ્બનમા નાખી દે છે. કૃતિમા તેને આપી શકાતા અર્થથી જુદું અને અદકુ હમેશાં હોય છે, જેને કલા કહી શકાય આ લીલા સંકેતકોનો અધિશેષ છે કાવ્યમાં એ છંદોલય, ધ્વનિસામ્યો, નાદ, સૂર આદિથી સૂચવાય છે. આ સૌ પ્રત્યે વિવેચકે જાગ્રતિ દાખવવાની રહે છે

સંકેતકોની લીલાને કારણે અર્થ ભલે વિલમ્બનમા મૂકાય, એ વડે કૃતિની ઉત્પાદકતા-પ્રોડકિટવિટી-વધી પડે છે આ ઉત્પાદકતા કૃતિની નિજી તાકાત છે એને કારણે ભાવકને સ્વૈરવિહારની તક નથી મળતી, બલકે એને કારણે કૃતિ દોરવે તેમ ચાલવું પડે છે આ કારણે સાચો ભાવક કૃતિનો સક્રિય ભોક્તા કદી રહી ન શકે. એ સહ-સર્જક બનીને જ ત્યાં ટકી શકે

ભાવન-વિભાવનની આવી હારમાળા વડે કૃતિનું કલાકૃતિ તરીકેનું વિભાવન પણ થયું જ હોય છે એવા વિભાવનથી કૃતિના સમગ્રદર્શી મૂલ્યાંકનનો માર્ગ સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે સાહિત્યની કલાને જીવનનું પ્રસ્તુતીકરણ લેખનાર તરીકે પણ વિવેચકો આ વિભાવન પછી જ કશા મૂલ્યોનો વિચાર કરી શકે છે. એ ભૂમિકા એમ જ દર્શાવી રહે છે કે આપણી સામે તો કૃતિ હમેશાં ભાષાકૃતિ જ

છે. એ રીત સિવાયની કોઈ અન્ય રીતે આપણને એ ઉપલબ્ધ નથી. વિવેચકના વિભાવનનું પરિણામ કૃતિની આ પ્રકારની સાહિત્યિકતા–લિટરાલિટી–ના બોધમાં કરે એટલે સંરચનાવાદી પ્રવૃત્તિ વળી પાછી આત્મનિરીક્ષક બને અને એમ એક ચક્ર પૂરું થાય.

આ સાહિત્યિકતાનું મૂલ્ય કરવાનો અર્થ એ છે કે આપણે સંકેતકોની લીલાને અગ્રિમ મહત્ત્વ આપીએ છીએ. ભાષા અને માનવ–અનુભૂતિઓની સમ્બન્ધ ભૂમિકાઓને એ કેટલી પડકારે છે તે શોધીએ છીએ. આ માટે અન્ય વાચનાઓ કૃતિઓનો પ્રભાવ પણ તપાસીએ છીએ. આ ઈન્ટરટેક્સ્ચ્યુઆલિટીનો વિચાર એટલા માટે મહત્ત્વનો છે કે એના પ્રવેશથી કૃતિ–વિભાવન બહુ ઝડપથી કૃતિ–મૂલ્યાંકન બનવા લાગે છે. કેમકે કોઈપણ સાહિત્યકૃતિમાં અન્ય કૃતિના પ્રભાવો હોય છે. આ સાહિત્યપરક ઉપરાન્તના એમાં વિશ્વપરક પ્રભાવો પણ હોય છે, વિશ્વ વિશેના સંજ્ઞાનથી મુકત રચના હોઈ શકે જ નહીં. સંરચનાવાદીઓને એ સંજ્ઞાનમાં હાથ પરની કૃતિ વડે કેટલો વધારો થયો કે એની એ વડે કટલી સમીક્ષા થઈ તે જાણવામાં મુખ્ય રસ છે. કૃતિ એક સંજ્ઞા તરીકે કેટલી 'વિચિત્ર છે. તેનું આકલન કરીને સંરચનાવાદીઓ કૃત્યકૃત્ય થતા હોય છે.

કોઈ પણ સાહિત્યકૃતિ એક કલાત્મક સંજ્ઞા તરીકે માનવસંસ્કૃતિમાં સ્થિર થયેલા સ્વાભાવિકીકરણને પોતાની આગવી સતતા અને પોતાના આગવા પ્રભાવથી નિર્બળ બનાવે છે. આ ક્રમે સાહિત્યની કલા વિશ્વને બદલે છે. પણ ત્યારે, પોતે તો એક યદૃચ્છ સ્વરૂપની સંજ્ઞા જ રહે છે. અને પોતાની એવી વિલક્ષણ પ્રકૃતિની પ્રતીતિ આપવામાં જ પોતાનું કશું પણ ગૌરવ જુએ છે. એ ગૌરવ પ્રમાણનારા સૌ સાહિત્યના મૂલ્યને પ્રમાણે છે. એમ જરૂરી કહી શકાય.

(૧૦–૪–૮૪)

માર્ક્સવાદી અભિગમ

સુરેશ જોષી

પિટર ડેમેત્સ[1] તથા પશ્ચિમના બીજા કેટલાક ચિન્તકોએ માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સની વિચારણા વચ્ચેની વ્યાવર્તક રેખા દોરી આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. માર્ક્સ યુરોપની સાહિત્યિક રુચિનો વારસદાર લેખાયો છે, જ્યારે એન્ગેલ્સમાં જર્મનીમાં પ્રવર્તતી સાહિત્યિક રુચિનો પ્રભાવ દેખાય છે. માર્ક્સ વાસ્તવવાદના ખ્યાલથી કંઈક દૂર રહી ગયો હતો, જ્યારે એન્ગેલ્સે એની હિમાયત કરી હતી બન્નેના ઉછેરની પશ્ચાદ્ભૂમ જુદી હતી, તેમજ યૌવનમાં બન્નેના ઉત્સાહ જુદી જુદી દિશા તરફ વળ્યા હતા એન્ગેલ્સને જર્મનીની યુવાપ્રવૃત્તિમાં[2] ઝાઝો રસ હતો અને એ સાહિત્યિક વિવેચન લખવાના પ્રયત્નો કરતો હતો. માર્ક્સે યુરોપના પ્રશિષ્ટ સાહિત્યમા બહુ વહેલો પ્રવેશ મેળવ્યો હતો અને એ સાહિત્ય વાંચીને આત્મસાત્ કર્યું હતું. એણે વિદ્યાપીઠમાં ફિલસૂફી અને રસમીમાંસાનો વ્યવસ્થિત અભ્યાસ કર્યો હતો. છતાં એ બન્નેની પ્રારમ્ભિક લેખનપ્રવૃત્તિમાં જ એમની બૌદ્ધિક પ્રવૃત્તિના છેડાઓ એક સ્થાને ભેગા મળતા હોય એવું સૂચન તો રહેલું જ છે. પછી તો એમના બૌદ્ધિક પુરુષાર્થ જીવનભર સાથે સાથે જ ચાલતા રહ્યો એકબીજાની રસમીમાંસાની આલોચના એઓ કરતા રહ્યા. પછીથી ક્રમશઃ એમનો અભિગમ સમાન બનતો લાગે છે; રસમીમાંસાની મુખ્ય મુખ્ય વીગતો પરત્વે બન્ને વચ્ચે સમ્મતિ પ્રવર્તતી હોય એવું દેખાય છે. એ બન્નેની પ્રકૃતિ જુદી હતી અને બન્નેના ખાસ રસના વિષયો પણ જુદા હતા, છતાં આમ બની શક્યું છે. આથી અમુક વિષયો અને સમસ્યાઓ પરત્વે એ બન્નેનો વ્યક્તિગત ઝોક ક્યારેક જુદો વરતાઈ આવે છે. માર્ક્સને અમૂર્ત વિચારણામાં વધારે રસ હતો; એની વિચારણા વધુ વ્યવસ્થિત સ્વરૂપની હતી. એન્ગેલ્સ વધુ સંવેદનપટુ અને સહજ પ્રકૃતિનો હતો. માર્ક્સ વિદ્યાપીઠની શિસ્તમાંથી પસાર થયો હતો; જ્યારે ઉજ્જ્વળ મેધાવાળો એન્ગેલ્સ મોટે ભાગે સ્વશિક્ષિત હતો. પ્રોમેથિયસ માર્ક્સનો આદર્શ, એન્ગેલ્સનો આદર્શ Nibelyngenlied નો સિગ્ફ્રિડ. આમ છતાં બન્નેના અભિગમ અમુક એક બિન્દુએ એકબીજામાં ભળી જતા લાગે છે.

---

૧ પિટર ડેમેત્સ : માર્ક્સ એન્ગેલ્સ એન્ડ ધ પોએટ્સ, શિકાગો ૧૯૬૭

૨ Junges Deutschland Movement.

બન્નેએ E-sue ની કૃતિ 'The Mysferies of Paris' અને FoLalle ના નાટક Frans Von Sickingen વિશે જે કહ્યું છે તેમાં આ અભિગમની સમાનતા દેખાઈ આવે છે. એમનું આ કૃતિઓ પરત્વેનું વિવેચન એકબીજા સામે થયેલા સીધા વિચારવિનિમયનું પરિણામ નથી, તે છતાં આમ બન્યું છે

માર્ક્સે રસમીમાંસા વિષે વ્યસ્થિત રીતે લખવાના બે પ્રયત્નો કરી જોયા છે. ૧૯૪૧–'૪૨ માં એણે Bruno Bauer ની સાથે મળીને હેગેલની કળા અને ધર્મ વિશેની વિચારણાની આલોચના કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. ૧૮૫૭માં ન્યુ અમેરિકન એન્સાઈક્લોપીડિયા'ના સમ્પાદકોએ માર્ક્સને 'Aesthetics' વિશે લખવાનું નિમન્ત્રણ આપેલું અને તે એણે સ્વીકારેલું, એ વિશે લઘુ નિબન્ધ લખવાનો પ્રયત્ન પણ કરેલો; પણ આ બન્ને પ્રયત્નો અધેથી છોડી દેવામાં આવ્યા હોય એવું લાગે છે.

માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સની રસમીમાંસા વિશેની વિચારણાને ક્રમબદ્ધ કેવી રીતે વ્યવસ્થિત કરવી એવો પ્રશ્ન ઉઠાવીને Stefan Morawaksiએ આ વિશે સન્નિષ્ઠ પ્રયત્ન કર્યો છે. એને આધારે એ સમજવાનો આપણે પ્રયત્ન કરીએ. આ પ્રશ્ન આ વિષયના કોઈ પણ અભ્યાસીને મૂઝવે એવો છે. માત્ર કાલાનુક્રમે ગોઠવેલી આનુપૂર્વીથી ઝાઝો અર્થ સરે તેમ નથી. માર્ક્સ પહેલાંની અને માર્ક્સની વિચારણાના અંશોને એમાંથી જુદા પાડી બતાવવાના રહેશે. તે ઉપરાંત એમનાં છૂટાછવાયાં લખાણોમાં વેરવિખેર પડેલા વિચારો અને મન્તવ્યોમાં વિચારણાનાં માળખાં પરત્વે તથા વિષય પરત્વે જે સમાનતા રહેલી છે તે વીગતે ચીંધી બતાવવાની રહેશે.

માર્ક્સ પહેલાંની અને માર્ક્સની વિચારણાના અંશોને જુદા પાડવાનું સાવ સહેલું નથી. એ માટે તો માર્ક્સની ફિલસૂફી તથા એનું જાગતિક દૃષ્ટિબિન્દુ (એની સામાન્ય વિકાસની રૂપરેખા સહિત) તપાસવાં જોઈએ. લુઈસ આલ્થુઝેરે એનાં પુસ્તક Pour Marx માં આ વિશેના ઊહાપોહનો ફરીથી આરમ્ભ કર્યો છે. ૧૮૪૫ માં માર્ક્સે લખેલા પુસ્તક 'The German Ideology' માં માર્ક્સ માનવતાવાદ વિશેના કંઈક અંશે ધૂંધળા અને સન્દિગ્ધ વિચારોને સ્થાને વૈજ્ઞાનિક (એટલે કે માર્ક્સવાદી) અભિગમ સ્થાપવાનો પ્રયત્ન કરે છે. નવાં પ્રસ્થાનને આ રીતે ચીંધી બતાવવું તે વિવાદાસ્પદ તો બની જ રહેવાનું. માર્ક્સના જાગતિક દૃષ્ટિબિન્દુની અસરકારકતા એની શુદ્ધ વૈજ્ઞાનિકતાના પર આધાર રાખતી નથી; કારણ કે આ તો સમાજવિજ્ઞાન છે. અને એને જુદા જ પ્રકારના જ્ઞાન સાથે કામ પાડવાનું છે. સમાજવિજ્ઞાન તરીકેના એના કેટલાક અંશો તો ૧૮૪૪ ના Manuscripts માં

રહેલા જ છે આમ માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સની રસકીય વિચારણાના વિકાસની વ્યાવર્તક રેખાને આ રીતે સ્થાપી આપવી તે કંઈક કૃત્રિમ લાગે એવો સમ્ભવ છે એમના પ્રારમ્ભના લખાણોમા કળાકારની સ્વતન્ત્રતાના વિરોધમા કળાકારનુ અલગારીપણુ (માર્ક્સે ૧૮૪૨મા સેન્સરશિપ વિશે જે ચર્ચા કરી છે તેમા), શ્રમની પ્રક્રિયામા કળાનુ ઉદ્ભવસ્થાન (૧૮૪૪ Manuscripts) અમુક દિશા તરફનો ઝોક દર્શાવતુ વલણ (એન્ગેલ્સ Junges Deatschland વિશે)—આ બધુ પરિપક્વ વિચારણાને રૂપે દેખા દે જ છે આપણે તો અહીં એ બન્નેની રસકીય વિચારણાને ધ્યાનમા લેવાની છે એનો પ્રારમ્ભ છેક ૧૮૧૨ થી થાય છે એ ગાળામા એમની વિચારણામા થોડા હેગેલ અને ફ્યુઅરબાખની વિચારણાના અંશો રહી ગએલા દેખાય છે, પણ ત્યારથી જ આ માર્ક્સવાદના બે પ્રખર ચિન્તકો પોતાના આગવા જાગતિક દૃષ્ટિ બિન્દુને પ્રકટ કરવાની પ્રવૃત્તિનો આરમ્ભ કરી ચૂક્યા હોય છે

હવે આપણી આગળ બીજી સમસ્યા ઊભી થાય છે વેરવિખેર પડેલી કળા અને સાહિત્ય વિશેની વિચારણાને શી રીતે વ્યવસ્થિત ગોઠવવી ? એમાની કેટલીક વિચારણા છૂટકતૂટક છે, તો કેટલીકમા અમુક મુદ્દાને સુગ્રથિતરૂપે વિશદતાથી વિસ્તારીને ચર્ચ્યો હોય છે કેટલાક વિચારખણ્ડોમા અમુક સિદ્ધાન્તને સ્થાપવાની ભૂમિકા રચી હોય છે, પણ એને પૂરેપૂરી વિસ્તારીને વિશદ નથી કરી હોતી, આથી એમા હજી બધુ સ્પષ્ટ થઈ શક્યુ નથી હોતુ આ ઉપરાત ઉતાવળમા કરેલા કેટલાક સંક્ષિપ્ત વિધાનોને પણ લક્ષમા લેવાના રહેશે, ભલે એ કોઈ સિદ્ધાન્તની સુદૃઢ ભૂમિકા સ્થાપી આપતા, પ્રથમ નજરે, નયે લાગે આમ આ આખી સામગ્રી ત્રણ વર્ગમા વહેચાઈ જાય છે પહેલા વર્ગમા આ ચિન્તકોની વિચારણાના મહત્ત્વના મુદ્દાઓવાળા વિધાનો આવે, બીજામા એમણે કરેલા કેટલાક નિરીક્ષણો આવે, ત્રીજા વર્ગમા એમણે વખતોવખત ટીકાટિપ્પણ કરતા જે કહ્યુ હોય તેનો સમાવેશ થાય. પહેલામા રસવૃત્તિના ઉદ્ગમસ્થાનની વાત આવે, એ ઉપરાત કળાકારનુ વેગળાપણુ, અમુક દિશા તરફનો ઝોક અને જુદાજુદા સમાજના વર્ગોને અનુરૂપ કળાની ચર્ચા આવે, બીજામા રસકીયતાના લક્ષણો તથા રસાનુભવના સ્વરૂપની વાત આવે, કળામા રહેલુ સર્વસામાન્ય માનવીય તત્ત્વ તથા કળાના ચિર જીવ મૂલ્યોની પણ ચર્ચા એમા આવે, સામે સામે કરુણ, હાસ્ય, રૂપનિર્મિતિ અને રચનારીતિ વિશેની ચર્ચાનો પણ એમા સમાવેશ થાય ત્રીજામા વિજ્ઞાન અને કળા વચ્ચેનો ભેદ, કળાસર્જનનો ફિલસૂફી સાથેનો સમ્બન્ધ, કળાગત મૂલ્યોની ચઢતીઊતરતી શ્રેણી વિશેની ચર્ચાનો સમાવેશ થાય Sickingen તથા Suiની નવલકથાની ચર્ચાઓ ત માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સની સાતત્યવાળી છે, એમા રસકીય મુદ્દાઓની છણાવટ

કરી છે; મહત્ત્વના વિષયો પરત્વેની ભવિષ્યની ચર્ચાઓનું એ પ્રારમ્ભબિન્દુ છે. એમાં એમની ચર્ચા કરવાની પાછળ રહેલાં ગૃહીતો વરતાઈ આવે છે. પણ આપણે જો એમનાં ટીકાટિપ્પણ અને નિરીક્ષણો (જેમાં મોટો ફાળો માર્ક્સનો છે) ને જો બાકાત રાખીએ તો એમની ચર્ચાના વ્યાપને અને સંકુલતાને સમજવામાં ત્રુટિ રહી જશે.

૯૭ માર્ક્સવાદી રસકીય વિચારણાના ઘણા મુદ્દાઓ વિશે ઊહાપોહ ચાલ્યા કરે છે; પણ એમની કેટલીક સૂત્રબદ્ધ વિચારણા પરત્વે તો બધાનો લગભગ એકમત છે. સામાજિક–ઐતિહાસિક પ્રક્રિયાના ઢાંચામાં રહીને માનવી જે આત્મસાક્ષાત્કારની દિશામાં ધીમી પ્રગતિ કરી રહ્યો છે જેમાં આ રસાનુભૂતિ અને રસમીમાંસાને પણ એ સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિના અંગરૂપે જ જોવાં જોઈએ એવું પાયાનું ગૃહીત પણ સહુ સ્વીકારે છે. આમ કળાના ક્ષેત્રમાં થતી પ્રવૃત્તિ તે કોઈ નોખી ઘટના નથી, એ સંસ્કૃતિના બીજા આવિષ્કારો–સામાજિક, રાજકીય, નૈતિક, ધાર્મિક અને વૈજ્ઞાનિક–ના પર આધાર રાખે છે અને સાથે સાથે એ બધાંને પ્રભાવિત પણ કરે છે. આ પારસ્પરિક અવલમ્બન અને એકબીજા સાથેના સમ્બન્ધમાં રહેલી સંકુલતાનાં બે પાસાં છે. સૉસ્યૂરની પરિભાષા વાપરીને કહીએ તો એ Synchronic પણ છે. અમુક સમયબિન્દુએ સમાજના બંધારણમાં રહીને એ સમ્ભવે છે, તો સાથે સાથે ઐતિહાસિક પ્રક્રિયાના અંશરૂપે પણ એ બની આવે છે. એના પર ભૂતકાળનો પ્રભાવ હોય છે, તો સાથે સાથે સંસ્કૃતિના ભાવિ સ્વરૂપ પર એ પોતાનો પ્રભાવ પાડે છે. કળાના ક્ષેત્રની સતત પ્રવહમાન સ્થિતિ અને થતાં રહેતાં પરિવર્તનો સંકુલ સૈદ્ધાન્તિક દૃષ્ટિબિન્દુઓમાં ચાલ્યા કરતાં સ્થાપન અને ઉત્થાપનના પર અવલમ્બે છે, જે આખરે તો વર્ગભેદ પર આધાર રાખતા તથા સમાજની ચાલુ રહેલી ઉત્ક્રાન્તિ તથા એમાં રહેલા વિરોધો વડે નિયન્ત્રિત થતાં હોય છે. આ સતત ચાલુ રહેતી ક્રિયાશીલતા ચોક્કસ લક્ષણો પામી ચૂકેલી સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા અને એમાંથી ઉત્ક્રાન્ત થતાં આવતાં વલણો વચ્ચેના વિરોધમાંથી પણ ઉદ્ભવતી હોય છે. એમાં એ સમયના ઊર્મિગત અભિનિવેશો અને સંકલ્પશક્તિ ભાગ ભજવતાં હોય છે. એને આપણે "Psycho-Social" અને "Mythological" કહી શકીએ. આ ઉપરાંત એ ભાર મૂકીને કહેવાની જરૂર છે કે રસકીય ઘટના વિકાસના જુદાંજુદાં બે સાંસ્કૃતિક ક્ષેત્રોને આવરી લઈને બનતી હોય છે. એ બન્ને એકબીજાને ભેદતા હોવા છતાં એ બે વચ્ચે રહેલી અસંગતિને અમુક અંશે રસકીય ઘટનામાં સંક્રાન્ત કરતા હોય છે. આમ એકબીજા સાથે સમ્બન્ધ ધરાવનારા છતાં અસંગત એવાં વિકાસનાં ક્ષેત્રોમાં પાછલી રસકીય સંસિદ્ધિઓ વર્તમાન રસકીય પ્રવૃત્તિઓને પ્રોત્સાહિત કરની

હોય છે તેમ જ, જે બીજી રીતે જોતાં રસકીય ઘટનાની બહારની વસ્તુ ગણાય તે પણ એ પ્રવૃત્તિઓને પ્રોત્સાહિત કરે છે. માકર્સવાદી પરિપ્રેક્ષ્યના આ લક્ષણોને અહીં અત્યન્ત સંક્ષેપમાં આલેખ્યા છે. એને historicism એવી સંજ્ઞાથી ઓળખાવી શકાય

માકર્સ અને એન્ગેલ્સે કળાના ઉદ્‌ભવ અને કાર્યક્ષેત્ર વિશેના પ્રશ્નોની માંડણી કરી તે ઇતિહાસની પશ્ચાદ્‌ભૂની પડછે. કળાના વિકાસથી માનવીની સભ્યતાની ઉત્ક્રાન્તિ સાથે સમ્બન્ધ ધરાવનારા કેટલાક સૂચિતાર્થોને પ્રકટ કરી આપ્યા: વર્ગ વર્ગ વચ્ચેના વૈમનસ્યના દૂરગામી પરિણામો, માનવીની જુલમ અન્યાય અને ભૂખમરાથી મુક્ત થવાની અદમ્ય ઇચ્છાને એણે પ્રકટ કરી આપ્યાં આ ઇતિહાસ-નિર્ભર અભિગમને કારણે એમણે વેગળાપણું તથા વેગળાપણાનો અભાવ–આ બન્ને પર ભાર મૂક્યો અને એ રીતે કશુંક બનાવનાર લેખે માનવીનું પૃથક્કરણ કર્યું; એ બહુ દૂરના નહિ એવા ભવિષ્યમાં એવી શક્તિ મેળવે જેને કારણે એના થકવી નાખે એવા પરિશ્રમ અને ગૂંગળાવી નાખે એવા અજ્ઞાનને સ્થાને એવી સામાજિક જીવનરીતિને અપનાવે જે ક્રીડાની વધુ નજીક હોય. એ મુક્તપણે અને સર્જનાત્મક રીતે એની બધી શક્યતાઓને સમગ્રરીતે સિદ્ધ કરી શકે (એટલે કે homo faber પછીથી homo aestheticus બની શકે) રસવિષયક વિચારણા અને કલામય અભિવ્યક્તિ આ માળખામાં અમુક સ્વાયત્તતા જાળવીને વિકાસ સાધી શકે છે તે hitsoricism માં સ્વીકારાયેલું જ છે પણ સાથે સાથે એ પણ યાદ રાખવાનું છે કે આ પદ્ધતિમાં કળાકૃતિ હમેશા ઇતિહાસની પ્રક્રિયા અને એનાં સૈદ્ધાન્તિક દૃષ્ટિએ જે મહત્ત્વના લક્ષણો હોય છે તેના પર નિર્ભર રહે છે. એના પર ભાર મૂકવામાં આવે છે. વાસ્તવવાદને એ કળાના મહત્ત્વના અંગરૂપ લેખે છે આ પદ્ધતિની પાછળ ત્રણ ગૃહીતો રહેલા છે એને સમજ્યા વિના માકર્સવાદી રસકીય અભિગમ વિશેની સમજ અધૂરી અને ઊણી જ રહી જાય. માનવીનો પરિશ્રમ એ બધી સંસ્કૃતિનો પાયો છે; માનવજાતિના વિકાસ માટે સામાજિક ક્રાન્તિના તબક્કાઓ મહત્ત્વના છે એવો એમા આગ્રહ રાખવામા આવે છે; સામ્યવાદ એ માનવીએ પોતાની દૃષ્ટિ સામે રાખેલો આદર્શ છે અને સાથેસાથે એના વિકાસ માટેની સાચી ઐતિહાસિક પ્રક્રિયા પણ છે. આમ માનવીય શ્રમકાર્યથી સંસ્કૃતિના રસકીય અંશો કદી સાવ નિર્લિપ્ત રહી શકે નહિ; કળા ક્રાન્તિકારી સામાજિક પરિવર્તનને માટેની વૈચારિક આબોહવાની વાહક બની રહે છે; કળા માનવજાતિની મુક્તિદાતા છે એવી જે ન ભૂસી શકાય એવી માન્યતા છે તેને હવે સામ્યવાદી આદર્શ અને આન્દોલન સાથે સીધો સમ્બન્ધ ધરાવતી લેખવામા આવે છે.

આ મુદ્દાને સ્પષ્ટ કરવા માટે થોડુંક ભાષ્ય કરવું જરૂરી છે. કળાને સામાજિક ચેતનાના વિશિષ્ટ સ્વરૂપ વિશે લેખવામાં અહીં જે અભિપ્રેત છે તે આ: ઇચ્છા-વાસનાઓ, કેટલીકવાર પરસ્પરવિરોધી લાગતી કેટલીક માન્યતાઓ–પૂરેપૂરા તર્કસંગત મન્તવ્યો નહિ–આ બધાંમાં અગત્યનો ભાગ ભજવતાં હોય છે. કળાકારના દર્શનની વ્યક્તિગત વિશિષ્ટતાને પૂરેપૂરું મહત્ત્વ તો આપવામાં આવે છે, પછી ભલે એ અમુક પરિવેશથી નિયન્ત્રિત થઈને વિકસ્યું હોય. કળાકારનો પ્રકૃતિની વાસ્તવિકતા સાથેનો વ્યવહાર–અલબત્ત, એ જે સંસ્કૃતિમાં જીવતો હોય તેનાથી વ્યવહિત–એમાં અસાધારણ તાજગી અને નિર્વ્યાજતાની છાપ પાડે છે. કળાકાર પ્રકૃતિને સંસ્કારવા ઇચ્છે છે અને તે એ સમગ્ર વાસ્તવિકતા સાથે સોદો કરીને કરતો હોય છે.

હવે માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સે જે મુખ્ય રસકીય મુદ્દાઓ ઊભા કર્યા તેને જરા ઝીણવટથી તપાસવાનો પ્રયત્ન કરીશું તો એ વિશેના એમના છૂટાછવાયા વિચારોમાંથી આપણે એક વ્યવસ્થા ઉપજાવવાની રહેશે, આપણે એમનાં એવાં લખાણો પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરીશું જેનો કેટલીક પાયાની સમસ્યાઓ તથા એના ઉકેલો સાથે સમ્બન્ધ હોય. એમનું રસકીય દૃષ્ટિબિન્દુ એમના જાગતિક દૃષ્ટિબિન્દુ સાથે મેળ ધરાવે છે તે આપણે આગળ કહ્યું જ છે. આમાંથી બે જુદાં જુદાં અને એકબીજાથી વિરોધી એવાં તારણો કાઢવામાં આવ્યાં છે. આપણે એનું નિરસન કરવાનું રહેશે. પહેલું તારણ એમ કહે છે કે માર્ક્સનો કળા વિશેનો અભિગમ કલાના કોઈ પણ પ્રશ્નને માટે અંગભૂત લેખી શકાય એવો નથી. એ સામાન્ય પ્રકારનું દાર્શનિક કે સામાજિક રાજકીય દૃષ્ટિબિન્દુ જ છે. બીજું તારણ એ છે કે આખો જ સામ્યવાદી સિદ્ધાન્ત પાયાથી જ રસકીય ભૂમિકા ધરાવે છે.

માર્ક્સના રસવૃત્તિના ઉદ્ભવ વિશેના ચિન્તનને એના સમયમાં નિરીક્ષણ અને પ્રયોગથી પ્રાપ્ત થતી સામગ્રીનો આધાર નહોતો. આથી એની દલીલ કેવળ દાર્શનિક ભૂમિકા પરજ આધાર રાખતી હતી. એણે આ સમસ્યાના ધર્મમૂલક અને પ્રકૃતિવાદી નિરાકરણોનો પ્રતિવાદ કરતાં રસવૃત્તિની વાત કરી હતી એ એક જન્મજાત સહજ-વૃત્તિ છે કે ઈશ્વરદત્ત વિશિષ્ટ શક્તિ છે એવી વાતનો માર્ક્સે વિરોધ કર્યો હતો. આ રસવૃત્તિ માનવીના પરિશ્રમની ઐતિહાસિક પ્રક્રિયા દરમ્યાન ઉત્ક્રાન્ત થતી આવી છે એવું એને કહેવું હતું. પશુઓને જે જૈવિક એષણા માટે દોરતા આવેગો (drives) હોય છે તેનાથી જુદી, વિશિષ્ટ રીતે માનવીની જ કહી શકાય એવી, આસક્તિ હોય છે. Homo Faber નો વિકાસ થાય છે. જુદાજુદા કસબને વિકસાવતાં એ આ રસવૃત્તિને પરિશુદ્ધ કરીને સંવાધિત કરતો રહે છે. એમ કરતાં કરતાં એ ભૌતિક

જગત પર આધિપત્ય મેળવતો જાય છે. આમ કળાકાર તરીકેનું ક્રિયાશીલ પ્રાવીણ્ય એ મેળવે છે. ભૌતિક જગતની સામગ્રીનો સુસંવાદી ઉપયોગ કરવાનું એ શીખતો જાય છે. સાથે સાથે એની ક્રીડાવૃત્તિના આવિષ્કાર માટે એને અવકાશ મળી રહે છે. આમ ઉત્ક્રાન્તિની પ્રક્રિયા આગળ ચાલે છે ને homo faber ધીમેધીમે homo ludens બને છે. જેને આપણે રસચર્વણા કહીએ છીએ એ તો પાછળથી વિકસેલી છે. એને માર્ક્સ minerological sense કહે છે. એ વ્યવહારનિરપેક્ષ અનાસક્ત એવી પ્રવૃત્તિ છે. આદિ માનવ વાસ્તવિકતાના વસ્તુલક્ષી અને આત્મલક્ષી અંશોને પોતાની આવશ્યકતાનુસાર જે રીતે આત્મસાત્ કરતો જતો હતો તેનો માર્ક્સ જે અહેવાલ આપે છે તેને જરા મઠારીને આજે રજૂ કરી શકાય. આ મહત્ત્વના વિષયને લગતું કેટલુંક લખાણ કેટલીક સમસ્યાઓ ઊભી કરે છે 'A contribution to the critique of Political Economy' માં કીમતી ધાતુઓ વિશે વાત કરતાં માર્ક્સ કહે છે કે ધાતુઓના રંગો તે રસકીય ગુણવત્તા ધરાવે છે. એવી ગુણવત્તાને કારણે લોકોમા અત્યન્ત વ્યાપક એવી રસવૃત્તિ ઉત્તેજિત થાય છે આ ઘટના વ્યાપક સ્વરૂપની છે એમ માર્ક્સ કહે છે. એને એણે ઐતિહાસિક પ્રક્રિયાના પ્રારમ્ભની અવિકસિત વૃત્તિ કહીને ઓળખાવી નથી. કેટલીક પ્રાથમિક સ્વરૂપની ઇન્દ્રિયજન્ય ભૌતિક ગુણવત્તાને સ્થાપ્યા પછી પણ કળાનાં લક્ષણોના બંધારણ વિશેના ખ્યાલને એની જૈવિક પ્રક્રિયા દરમ્યાન ઐતિહાસિક ક્રમે વિકસાવ્યો છે એમ તો કહે જ છે. અને એને એ man કહીને ઓળખાવે છે. તો આપણે એ પ્રકારની કલામયતાની વાત કરીએ છીએ એમ ઘટાવવાનુ રહે. એ બન્ને એકબીજાની વિરોધી નહિ, પૂરક પણ હોઈ શકે. રંગ વિશેની સંવેદના તો આપણામાં સાહજિક રૂપે રહેલી જ છે; પણ આજીવિકાના સંઘર્ષમાં જોતરાએલો માનવી એને નવરાશની પળોમાં જ માણે છે એમ આપણે કહીશું! ૧૮૪૪ના Manusctipts અને Capital આવી ઉપપત્તિને ઉડાવી મૂકે છે. જેમણે આ પુસ્તકો વાંચ્યાં છે તેમને રસવૃત્તિના વિકાસની અવાન્તર સ્થિતિઓ વિશેના માર્ક્સના ખ્યાલની ફરીથી માંડણી કરવાની રહેશે. આપણે માર્ક્સના દૃષ્ટિબિન્દુને, એને ન્યાય થાય એ રીતે આ પ્રમાણે રજૂ કરી શકીએ : મૂળમાં તો માનવી પદાર્થોને કળામય ઘાટ આપે છે. એમાં ભૌતિક જગત પર પ્રભુત્વ મેળવવાની એની શક્તિ દેખાઈ આવે છે. આખરે એ પદાર્થની સંરચના (એનામા અન્તર્ગત રહેલાં પ્રમાણ) તે રસકીય પ્રક્રિયાનો કેન્દ્રીય હેતુ બની રહે છે. આ તબક્કે અનાસક્ત સ્વરૂપની વ્યવહારનિરપેક્ષ રસચર્વણાનો ઉદય થાય વર્ણ, ધ્વનિ, ઘાટ જેવા ગુણધર્મો પરત્વેના પ્રતિભાવ પાડવાનું વલણ, રસવૃત્તિ જ્યારે કંઈક અંશે સ્વાયત્ત, પોતાના હોવા વિષે સભાન અને નિશ્ચિત સ્વરૂપની

બને છે, ત્યારે દેખાય છે. પ્રારમ્ભમાં શરૂ થએલી પ્રક્રિયાનો આ અન્તિમ તબક્કો છે. માર્ક્સના જાગતિક દૃષ્ટિબિન્દુ અનુસાર તો આ પ્રક્રિયા છેક પાષાણયુગથી શરૂ થઈ હશે, એ પ્રક્રિયા બહુ ધીમી છે. આપણે અહીં રસકીય ગુણવત્તાએ માનવીને માટે અનેક પ્રકારનું મહત્ત્વ શી રીતે પ્રાપ્ત કર્યું હશે તેની રૂપરેખા આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. માર્ક્સની આ ઐતિહાસિક વિભાવનાની માંડણીને માર્ક્સે કરેલાં કળાવિષક તથા રસાસ્વાદવિષયક નિરીક્ષણોથી સમર્થન મળે છે. એથી આ મુદ્દો વિશદ પણ બને છે. ૧૮૪૪ ના Manuscriptsમાં પ્રમાણભાન (Measure-man)ને સૌન્દર્યના વસ્તુલક્ષી પાયારૂપે ગણાવ્યું છે. માર્ક્સની આ man વિશેની વિભાવનાનાં અનેક અર્થઘટનો થતાં રહ્યાં છે. આપણી આ ચર્ચાના સંદર્ભમાં એ ભૌતિક વાસ્તવિકતાની સંરચનાની ફરીથી માંડણી કરવાની પ્રવૃત્તિને તેમ જ વાસ્તવિકતાની સ્પર્ધામાં ઊતરે એવી સુસંગત અખણ્ડ કૃતિના સૌષ્ઠવ, નિયમિતતા પ્રમાણ જેવાં ઘટકોને ચીંધે છે. Man કળાકૃતિના આન્તરિક સુશ્લિષ્ટ બંધારણને સૂચવે છે. વાસ્તવિક પદાર્થોના બંધારણની ફરીથી માંડણી કરવાની હોય ત્યારે પણ આમ જ કહેવાતું રહે.

લ્યુકાચે અનુકરણની પ્રક્રિયાની કરેલી. મીમાંસા અદ્યાપિ પર્યન્ત મૂળગામી અને ઉત્તમ લેખાઈ છે. એ માર્ક્સની પ્રમાણ વિશેની વિભાવનાની ચર્ચા કરતાં આ અનુકરણની પ્રક્રિયાને વધારે પડતું મહત્ત્વ આપતા હોય એવું લાગે છે. માર્ક્સની વિભાવના પ્રમાણે બધી કળા અનુકરણમૂલક છે એવું સ્થાપવાનો એઓ પ્રયત્ન કરે છે, પણ એમાં એઓ નિષ્ફળ જાય છે. રસાનુભવની વિશિષ્ટતા વિશેના માર્ક્સનાં નિરીક્ષણો લ્યુકાચે રજૂ કરેલા દૃષ્ટિબિન્દુનો અમુક અંશે વિરોધ કરતાં હોય એવું લાગે છે. ૧૮૪૪ ના Manuscript માં માર્ક્સ નોંધે છે કે એક વેપારી વેપારી તરીકે ધાતુમાં કશું સૌન્દર્ય જોતો નથી. Contribution માં એ કહે છે કે હીરો કોઈ સુન્દરીના વક્ષસ્થળ પર શોભી ઊઠે છે, પણ તે વખતે એ સોદો કરવાની વસ્તુ બની રહેતો નથી. પછીના પરિચ્છેદમાં રસકીય દૃષ્ટિએ સન્તર્પક પદાર્થની ઉપયોગિતા હોય છે, પણ તે એને એક વેચવાની ચીજ લેખે જોઈએ ત્યારે એની જે કીમત આંકીએ છીએ તેનાથી જુદી હોય છે. પદાર્થનું ઉપયોગિતાની દૃષ્ટિએ આંકેલું મૂલ્ય તે વ્યવહારમાં કે એ અમુક હેતુ સારે છે એ દૃષ્ટિએ કરેલા એના મૂલ્યાંકનથી જુદું છે. હીરો પહેરવાથી સુન્દરતા વધે તે અને ઘડિયાળી હીરો વાપરીને પોતાનું કામ સારે તે–આ બેમાં ભેદ રહેલો છે. મૂડીવાદી નહિ એવા સમાજમાં પરિશ્રમ કરનારા લોકોનું વર્ણન કેપીટલમાં કરતી વેળાએ એણે જે લખ્યું છે તે જોતાં રસાનુભવની વ્યવહારનિરપેક્ષતાની વાત આપણને સમજાઈ જાય છે.

માર્ક્સને મતે રસાનુભવનુ લક્ષણ એ છે કે એ સશ્લેષાત્મક હોય છે એમા બૌદ્ધિક, ઊર્મિગત અને ઇન્દ્રિયગમ્ય તત્ત્વો સશ્લેષ પામે છે આ કે તે સિદ્ધાન્તથી નિરપેક્ષ હોય છે માર્ક્સે લખેલી 'Introduction to the critique of Political Economy'મા બુદ્ધિ અને ધર્મ જે રીત વાસ્તવિકતા સાથે કામ પાડે છે તેને રસાનુભવથી જુદુ પાડીને બતાવવામા આવ્યુ છે A Rugeની શેક્સપિયરની આલોચનામા એ એવો આગ્રહ રાખે છે કે એના નાટકોના પરિશીલનમા શેક્સપિયર પાસે કોઈ દાર્શનિક ભૂમિકા છે કે નહિ તેની તપાસ કરવી જોઈએ માર્ક્સને એ માન્ય નથી કલાના જાગતિક દૃષ્ટિકોણને જ્ઞાનની બીજી શાખાના દૃષ્ટિકોણ સામે ગૂચવવાની એને જરૂર લાગતી નથી માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સ ક્યાય સ્પષ્ટરીતે નૈતિક અને રસકીય મૂલ્યો વચ્ચેના સમ્બન્ધની ચર્ચા કરતા નથી E Sueની નવલકથામાની છીછરી ધર્મપરક નૈતિકતાની એમણે ટીકા કરી છે ખરી, માર્ક્સના માનવીની સવાદી વ્યક્તિમત્તા (જેમા બધી માનવીય શક્તિઓ પ્રકટ થતી હોય)નો આદર્શ રસકીય અને નૈતિક હેતુઓના સમન્વય પર આધાર રાખે છે આમ છતા, એથી કરીને માર્ક્સના કળાના સ્વરૂપ વિશેના તથા રસાનુભવના ખ્યાલોનુ પરીક્ષણ કરતા જે નિષ્કર્ષ પર આવીએ છીએ તેમા ખાસ ફેર પડતા નથી એ નિષ્કર્ષ તે આ રસકીય ક્ષેત્રના વિષય અને હેતુને એણે સવાદી સરચનારૂપે જોયા છે રસકીય મૂલ્યોનો અનુભવ કરતી વેળાએ એ દરેકને એની સાપેક્ષ સ્વાયત્તતા હોય છે જ (બીજા વ્યાપક એવા સદર્ભમા અન્ય માનવીય કાર્યોને હોય તેને મુકાબલે), આથી કળાના વિષય અને હેતુ સશ્લેષ પામીને તત્પૂરતુ આપણે માટે 'બીજુ સ્પર્ધા કરે એવુ જગત' ખડુ કરી દે છે લક્ષ્ય પરત્વેની આ સ્વયપર્યાપ્તતામા જ્ઞાનાત્મક અને સૈદ્ધાન્તિક પ્રવૃત્તિનો સમન્વય થયો જ હોય છે કળા જે વિશિષ્ટ સ્વરૂપની અખણ્ડતા સિદ્ધ કરે છે, કળાનો અનુભવ માનવીય ચેતનાને સમૃદ્ધ કરે છે તે જગત સાથેના સમ્બન્ધને સ્પષ્ટ કરી આપે છે એ સમ્બન્ધનો તન્તુ કદી છેદાઈ ગયો હોતો નથી માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સે રૂપરચના વિશે જે કહ્યુ છે તેનાથી આ વાતનુ સમર્થન થાય છે એમને મન કળામા રૂપરચના એટલે કળાગત સાધનોનુ એકદર પરિણામ હોય છે, અથવા એ સમગ્ર રસકીય સરચનાને અપેક્ષિત એવા ઘટકોનુ સવાદી સયોજન હોય છે રૂપરચનાની સમસ્યાઓ વિશે એ બન્નેએ ઝાઝુ લખ્યુ નથી એનુ કારણ એન્ગેલ્સે મેહરિન્ગને ૧૮૯૩મા લખેલા એક પત્રમાથી મળી રહે છે. એમા એ લખે છે કે એઓ વસ્તુતત્ત્વ (Content) પર મુખ્યત્વે ભાર મૂકવાને પહેલીથી જ 'બાધિત' હતા માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સે કરેલી Sickingen વિશેની ચર્ચા, વાસ્તવમા, એઓ આ તત્ત્વને અગ્રિમતા આપવાને પ્રતિબદ્ધ

હતા તે સ્પષ્ટ કરી આપે છે. પણ એથી સિદ્ધ થએલી કળાકૃતિ એક સ્વાયત્ત સંરચના છે એવા એમનાં દષ્ટિબિન્દુ સાથે કશો વિરોધ ઊભો થતો નથી. બન્નેની દૃષ્ટિએ રચનારીતિ એ દરેક કૃતિનું આગવું વ્યાવર્તક લક્ષણ છે. કળાના સ્વરૂપ વિશેની સામાન્ય ચર્ચામાં એમણે આ મુદ્દાની વિસ્તારથી છણાવટ કરી નથી. એ વિશે કશી અટકળો કરવાની જરૂર નથી.

ઉપરના મુદ્દાઓ પરથી આપણે કળાકાર અને કળાના વેગળાપણા (alienation) ના પ્રશ્ન સુધી આવી આવી પહોંચીએ છીએ. આ મુદ્દો આ ચર્ચામાં એક મહત્ત્વનો મુદ્દો છે. માર્ક્સની તપાસ મૂડીવાદી તબક્કાને કેન્દ્રમાં રાખીને થઈ હતી. મૂડીવાદી તબક્કો આવ્યો તે પહેલાની કળા વિશેની પરિસ્થિતિ પરત્વે એણે જે કહ્યું છે તે પરથી આપણે એમ માનવા પ્રેરાઈ છીએ કે બીજા ક્ષેત્રોની જેમ અહીં પણ એ વેગળાપણાને માનવપ્રવૃત્તિનું સહચારી લક્ષણ લેખે છે. નર્યા પશુસ્તરના જીવનથી તે સંસ્કૃતિ સિદ્ધ કરવાના બિન્દુ સુધી થયેલી ઉત્ક્રાન્તિ દરમ્યાન કળા પરત્વેનું વેગળાપણું ધર્મપરક વિચારણાના પરિણામરૂપ અને પોષક તત્ત્વ લેખાયું છે. આમ છતાં મૂડીવાદી વ્યાપાર વ્યવસ્થા સ્થપાઈ તે ગાળામાં આ વેગળાપણાની તીવ્રતા વધવા પામી હતી. કળા જ્યારે કોઈ અજાણ્યા ગ્રાહકને ખરીદવાની વસ્તુ બને છે ત્યારે એનું મૂલ્ય તે સ્પર્ધાના તત્ત્વ પર, આધાર રાખે છે એ ઘણી વાર કળાકારના કસબની ગુણવત્તાને લેખામાં નહિ લે એવું બને છે. જે સમાજમાં તે તે વિષયના નિષ્ણાતોનું મહત્ત્વ વધતું જતું હોય અને વ્યક્તિત્વથી નિરપેક્ષ રીતે ગણતરીઓ થતી હોય તેમાં સમાન મૂલ્યોને કારણે, સમાન રુચિને કારણે અને સમાન હેતુઓને કારણે સ્થપાતી અને કળાકાર તથા સમાજને જોડતી કડી તૂટી જતી હોય છે. કળાના મૂલ્યના ક્ષેત્રમાંથી બાકાત થનારા લોકો મોટે ભાગે નવા શહેરના શ્રમીણ વર્ગના લોકો હોય છે. એમની પાસે કળાને માણવાને જરૂરી સમ્પન્નતા કે ફુરસદનો સમય હોતાં નથી; પરન્તુ સાથે સાથે વ્યક્તિમત્તાની નવી સમ્ભવિતતાઓ પણ પ્રકટ થતી આવે છે, થોડી વધુ 'સ્વતન્ત્રતા' પણ પ્રાપ્ત થાય છે, કારણ કે પૈસા સિવાયની માનવીને માનવી સાથે જોડનારી બીજી કડીઓ તૂટી જતી હોય છે. થોડીક ઊંચી કોટિની કળાનું નિર્માણ થાય છે, પણ એના પર સુદ્ધાં આ તબક્કાની છાપ પડી હોય છે. એ કળા સમાજના કહેવાતા સંસ્કારી વર્ગ (elite) નો ઈજારો બની રહે છે જ્યારે એ સિવાયના લોકો માટે સસ્તી અને હલકા પ્રકારની મનોરંજનની સામગ્રી જ રહી જાય છે. માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સે ગ્રીકના પુરાતન યુગને અપ્રતીમ રસકીય સમૃદ્ધિના ગાળા તરીકે જોયો હોય તો આથી નવાઈ પામવા જેવું નથી. પુનર્જાગૃતિનો ગાળો અને મધ્યયુગ પણ વર્તમાન

સમયની અપેક્ષાએ તો સારા લાગે. એ પછીના ગાળામાં ઉત્પાદનના મૂડીવાદી સંગઠનોની ક્રમશઃ સિદ્ધ થતી સફળતા આપણે જોઈ એનો પ્રભાવ માનવ પ્રવૃત્તિના બધાં ક્ષેત્રો પર પડ્યો અને તેથી ચેતનાનાં બધાં પાસાં પર પણ પડ્યો માત્ર શોષિત જ નહિ પણ શોષણ કરનારા સુદ્ધાં રસકીય સિદ્ધિઓના ક્ષેત્રથી વંચિત થઈ ગયા. એના કારણ લેખે ત્રણ પ્રકારનું વેગળાપણું રહ્યું હોય છેઃ શ્રમ કરનારો માનવી (chomofaber) એના શ્રમના પરિણામથી વેગળો પડી ગયો, મૂડી પર જેવું સ્વામીત્વ છે તે જ એના ઉપયોગ કે એના વિનિમયને નિયન્ત્રિત કરે છે, માલિકોની નફા માટેની સ્પર્ધા ઉત્પાદનની આખી પ્રક્રિયાના સ્વરૂપની નિર્ણાયક બની રહે છે. એ એકરૂપતા, એક ને એક રીતનું પુનરાવર્તન વગેરે ઉત્પાદનને એક રોજિંદી ઘટના બનાવી દે છે અને માલિક તથા શ્રમિક બન્ને એના ગુલામ બની જાય છે. આવી કાર્યપદ્ધતિને યન્ત્ર માનવની જરૂર રહે છે, કળાની પ્રવૃત્તિ અહીં કશા પ્રયોજનરહિત અને પારકી બની રહે છે, અનુભવના સર્વ ક્ષેત્રોમાં માનવના ક્ષમતાને મૂડીવાદી નફાખોરી તરફ વાળવાને કારણે માનવી એના 'માનવ્ય'થી જ વિખૂટો પડી જાય છે.

આવી સમાજવ્યવસ્થામાં બીજા કોઈ કારખાનાના કામદારની જેમ, કળાકાર પણ આવક ઊભી કરી આપતી સેવાઓ આપવાને અથવા ન આપવાને 'સ્વતન્ત્ર' હોય છે. એ ધારે ત્યાં એ આપે અથવા ન એ આપે. એની શક્તિઓનો મુક્તપણે લાભ ઉઠાવવામાં આવે. કારણ કે એની કળા આખરે તો બજારમાં જવાની છે અને એથી બીજી ઘણી બધી જરૂરિયાતો સન્તોષવાની છે, આ બધું મૂડીવાદી વિકાસથી ઉદ્‌ભવે છે, ઘડાય છે. જો કળાકાર આજીવિકાને માટેની આવકના મુદ્દાને નકારી કાઢે અને સમાજ વ્યવસ્થા એની કળા પર જે હેતુઓનુ આરોપણ કરે તેને નકારી કાઢે તો એ ટકી તો રહે, પણ એનું સર્જન બીજાઓને માટે અનાવશ્યક બની રહે કારણ કે એને દુન્યવી વ્યવહાર સાથે ઝાઝો સમ્બન્ધ નહિ હોય, મિલ્ટન જેવો કવિ એકાન્તમાં બેસીને, કરોળિયા જાળું ગૂંથે તેમ કવિતા કાંત્યા કરે એ જમાનો તો હવે ગયો. કળા અને કવિતાના ઘણાં સ્વરૂપો ધીમેધીમે ક્ષીણ થતાં ગયાં કે નષ્ટપ્રાય થઈ ગયાં છે, કારણ કે એને માટેની પૂર્વ શરતોને ઉથલાવી પાડવામાં આવી છે. બુર્ઝવા કે શ્રમજીવી હવે સમકાલીન કળાના શ્રેષ્ઠ અંશોને ઓળખીને આવકારવા માટે સહૃદયના ગુણ ધરાવતા નથી એઓ આપણા પરમ્પરાગત વારસારૂપ કળા કે સાહિત્ય પરત્વે પણ કશો પ્રતિભાવ પાડતા નથી. આ ઉપેક્ષિત ક્ષેત્રમાં માનવીની શક્યતાઓ પરત્વે ઉદાસીનતા પ્રવર્તે છે એ ખરું, તેમ છતાં માર્ક્સ એવી સ્થિતિ પણ કલ્પે છે જ્યારે આવું વેગળાપણું રહ્યું નહિ હોય.

ફરીથી આદિકાળને મળતી આવની પરિસ્થિતિ સર્જાશે. જગત અને સમાજ પર અપ્રતિમ પ્રભુત્વ પ્રાપ્ત કર્યા બાદ જૂના અર્થતન્ત્રને પાછળ મૂકી દીધા પછી, જીવનમાં ફરીથી રસકીય પ્રવૃત્તિની પ્રતિષ્ઠા થશે એવું માકર્સ માને છે. માનવી ઉત્પાદનમાં સમર્થ બનશે, એ વિશેની જાણકારી પણ ખૂબ જ વધશે; માનવી માત્ર homo faber રહેશે નહિ, homo luders તરીકેનું સ્થાન પણ પામશે. માકર્સે આવા ભવિષ્ય વિશે વિસ્તારથી વાત કરી નથી એ સાચું, છતાં એ પરત્વેના ત્રણ મુદ્દાને તો એ સ્પર્શ્યો જ છે. વ્યક્તિની સર્જક તરીકેની શક્તિઓનો પૂરો વિકાસ કરવામાં આવશે; જે કોઈ રાફાએલ જેવા ચિત્રકાર થવાની શક્તિ ધરાવતો હશે બીજો રાફાએલ જરૂર બની શકશે, કૃતિની રસકીય ગુણવત્તા વધશે. એમાં ભૌતિક અને માનસિક શક્તિઓના વિકાસને માટે પૂરો અવકાશ રહેશે. માનવીની ક્ષમતા અને સર્વતોમુખી કુશળતાને સાર્વત્રિક આવકાર મળશે. ધંધાદારી ચિત્રકારો નહિ, પણ ચિત્રકળા માનવીની બીજી શક્તિઓની જેમ વિકાસ પામશે. એની આડે કશી મર્યાદા નહિ રહે. આ ત્રણ પૈકીના એક મુદ્દાને જુદો પાડીને જોઈશું તો ગૂંચવાડો જ ઊભો થશે. કોસ્ટાસ એકઝેલોસે એના પુસ્તક Marx, Penser de la technigue (પેરિસ ૧૯૬૧)માં આવું જ કંઈક કર્યું છે. એ એવા નિષ્કર્ષ પર આવે છે કે માકર્સની એવી માન્યતા હતી કે પરમ્પરાગત અર્થમાં જેને આપણે કળા કહીએ છીએ તેનો પછીથી વિલય થઈ જશે. માનવી સાચા અર્થમાં મુકત થશે ત્યારે ઉપર ગણાવેલી ત્રણેય બાબતો શકય બનશે એવી માકર્સે આગાહી કરી હતી. એ મૂલ્યોનાં પુનર્મૂલ્યાંકનને અનિવાર્ય બનાવશે એવું પણ એનું માનવું હતું. કયા અર્થમાં એની આ અપેક્ષાને આદર્શ રાજ્યની કલ્પના લેખે ઓળખાવી શકાય? હવે પછી થતા ઐતિહાસિક વિકાસક્રમમાંથી જ આનો જવાબ તો મળી શકે. માકર્સ અને એન્ગેલ્સને લાગેવળગે છે ત્યાં સુધી ૧૮૪૪થી તે એમનાં જીવનના અન્તપર્યન્ત એમણે તો મૂડીવાદના સ્વરૂપની મીમાંસાને જ કેન્દ્રમાં રાખી હતી એમ કહેવાનું રહેશે. એક બાજુ 'બાધા, અજ્ઞાન લોકડિયાં' અને બીજી બાજુ 'વિરાળ પ્રતિભાશાળીઓ' એવો ભેદ ટકી રહેશે નહિ. શ્રમજીવીઓએ આણેલી ક્રાન્તિ આ પ્રગતિ સાધી શકશે, અને વેગળાપણાંથી મુકત થયેલો માનવી ફરીથી એની રસેન્દ્રિયને પ્રાપ્ત કરશે.

આ સિવાયના માકર્સ અને એન્ગેલ્સની વિચારણાના મહત્ત્વનાં મુદ્દાઓ વેગળાપણાની સમસ્યાને લગતા છે. કળાકૃતિમાંથી સ્પષ્ટ થતી વૈચારિક ભૂમિકાને એ સ્પર્શે છે. વર્ગ સંઘર્ષમાં કળાકાર કેવી રીતે સંડોવાતો હોય છે, એ વિશે એ સભાન હોય છે ખરો, સમાજમાં પ્રવર્તતા વૈમનસ્યને એ પ્રકટ કરે છે કે પછી

એ પોતાનુ દષ્ટિબિન્દુ અમુક દિશાના ઝૂકીને પ્રકટ કરે છે—આ બધુ બે ભાગમા વહેચાઈ જાય છે એક બાજુથી એ વેગળાપણાનુ વિરોધી છે, તો બીજી બાજુથી જોઈએ તો એની છાપ એના પર પડી ચૂકી હોય છે કયાય માકર્સ અને એન્ગેલ્સ અમુક એક કલાકૃતિના આ પરત્વે વિચાર કરતા નથી કલાકારના વેગળાપણાના પરિણામે વિદ્વાનો અને પત્રકારોને જે અનુભૂતિ થાય છે તેને આધારે ચર્ચે છે જ્યા કળાકૃતિમા કશીક વિચારણા પરત્વેની પ્રતિબદ્ધતા પર ભાર મૂકાતામા આવે છે ત્યા એની સંરચનાની સ્વાયત્તતાની થોડી ઉપેક્ષા તો થવાની જ, તો બીજી બાજુથી જોઈએ તો જો કળાકાર પ્રતિક્રિયાવાદી વિચારસરણી પરત્વે પ્રતિબદ્ધતા બતાવતા હોય છે ત્યારે હડહડતુ વેગળાપણુ વહોરી લેતા વર્ણવાય છે, પણ જો એની કૃતિમા એ પ્રગતિશીલ વર્ગના દષ્ટિબિન્દુનુ સમર્થન કરતા હોય છે ત્યારે વેગળાપણાને વિરુદ્ધ છેડેનુ જ બનતુ હોય છે એવુ કહેવાય છે¹ clars egui valent સંજ્ઞા માકર્સ કે એન્ગેલ્સે વાપરી નથી (એ તો લેખકે સામેલ કરી) આમ છતા એમના લખાણોમાના ભૂતકાળના તથા વર્તમાનકાળના ઘણા કળાકારોના નિર્દેશો બતાવી આપે છે કે કોઈ કળાકારના દષ્ટિબિન્દુનુ મૂલ્યાકન એઓ એમની કૃતિમા વર્ગગત મૂલ્યોનુ જે નિદર્શન થયુ હોય તેને આધારે આકતા હતા એઓ આવા મૂલ્યો કળાકાર કયા વર્ગનો છે તેને આધારે નહિ પણ એની કૃતિમાથી જે માહિતી મળતી હતી તેને આધારે આકતા હતા તે ભારપૂર્વક કહેવુ જોઈએ વિચારસરણીના સમાનાર્થો વિશે એમને આ કહેવાનુ હતુ એમનુ મહત્ત્વ સામાજિક દષ્ટિએ હતુ, એ કળાકારના સભાનપણે સેવેલા રાજકીય દષ્ટિબિન્દુ જોડે સાકળતા હતા આ સદર્ભમા એઓ દાન્તે, રોતાખિયા જેવા કળાકારના દાખલા ટાકતા હતા કેટલીકવાર આવા વિચારપરક સમાનાર્થોની કંઈક વધુ સકુચિત વ્યાખ્યા આપવામા આવતી હતી એને અમુક રાજકરણ વિશેના દષ્ટિબિન્દુ સાથે જોડવામા આવતા હતા શેલી, હાઈન જેવા કવિનો આ સદર્ભમા એઓ ઉલ્લેખ કરે છે પોતાના સમકાલીનો વિશે વાત કરતા માકર્સ અને એન્ગેલ્સે આ અભિગમ સ્વીકાર્યો હોય એવુ લાગે છે એઓ આમ કરે તે સ્વાભાવિક પણ હતુ. બુર્ઝવા અને શ્રમિક વચ્ચેના વિભાજનનો એઓ આવો ઉપયોગ કરે તે પણ સ્વાભાવિક લાગે છે એમ કરીને એઓ મુખ્ય, પ્રતિસ્પર્ધી વિચારસરણીને રજૂ કરવા ધારતા હતા પણ આ સિવાયના સમાજના બીજા વર્ગમાથી પણ કળાકૃતિઓ સિદ્ધ થાય એવુ તો બનવાનુ જ, આથી એઓ આ વિભાજનને જ ચુસ્તપણે વળગી રહ્યા નથી આમ માકર્સ 18th Burumaireના વેપારીઓની સાહિત્યકૃતિઓનો નિર્દેશ કરે છે ગથેના વિચારસરણી સાથેના સમ્બન્ધને એન્ગેલ્સ કાળજીપૂર્વક

તપાસે છે. વર્ગ પર આધાર રાખીને કરવામાં કરેલાં એમનાં પૃથક્કરણો સંવેદના પુર્વકના, બહુ જડબેસલાક નહિ એવાં છે. એમનો મુખ્ય આધાર કળાકૃતિઓ જ છે. આ પ્રશ્ન એમની દૃષ્ટિએ સર્વોચ્ચ તથી, અને એને એક તરફી લાગે એવી રીતે ઉઠાવવામાં આવ્યો નથી. અકાળે થયેલી ક્રાન્તિની વાત કરે છે ત્યારે મુખ્યત્વે કરુણાન્તિકાના પ્રકારની વાત કરે છે; એવું જ કોઈ પુરાણી રાજ્યવ્યવસ્થા ટૂંકી દૃષ્ટિથી ટકી રહેવાનાં હવાતિયાં મારતી હોય તે પણ એમની દૃષ્ટિએ કરુણાનો જ વિષય છે. અલબત્ત, આવી ચર્ચા કરતી વેળાએ કરૂણ વિશેનો પોતાનો કશો આગવો સિદ્ધાન્ત સ્થાપના એમનો પ્રયત્ન નથી.

સામાજિક વર્ગોના સમાનાર્થોના એમનાં પૃથ્થકરણનો પાયો તથા એની કસોટી તે એમના વાસ્તવવાદના ખ્યાલ પર નિર્ભર રહે છે. એ સંજ્ઞા માકર્સમાં દેખાતી નથી. આમ છતાં એણે E. Sueની નવલકથાની જે ચર્ચા કરી છે, Lasslleના નાટક વિશે તથા ઓગણીસમી સદીના ઇન્ગ્લેણ્ડના મોટા નવલકથાકારો વિશે જે કહ્યું છે તેમાંથી એ વિશેના એના ખ્યાલનો અણસાર તો મળી જ રહે છે. એન્ગેલ્સે મિન્ના કાઉત્સીને તથા માર્ગારેટ હાર્કનેસને લખેલા પત્રમાં એ વિશે જે લખ્યું હતું તેની સાથે એનો પૂરો મેળ ખાય છે. વાસ્તવવાદ તે એમની દૃષ્ટિએ artistic–cognitve એવું કળાકૃતિનું મૂલ્ય છે. એ કળાકૃતિનાં કળાકૃતિ તરીકેનાં મૂલ્યને ઓળખાવે છે, ને એ અર્થમાં એનું જ્ઞાપક તત્ત્વ પણ છે. એ બન્નેએ બાલ્ઝાકની જે ચર્ચા કરી છે તે બતાવી આપે છે કે અહીં એમણે આપેલાં લક્ષણો કંઈક વધુ વ્યાપક સ્વરૂપનાં છે; વિચારણાને ધ્યાનમાં લઈને કરેલી ચર્ચામાં એટલી વ્યાપકતા દેખાતી નથી. કળાકારનો વાસ્તવિકતા તરફનો ઝોક એનાં સમકાલીન વર્ગસંઘર્ષ પરત્વેના વલણનો દ્યોતક બની રહેશે એ સાચું, પણ એનો અર્થ એ નથી કે કળાકૃતિ તરીકેનાં જ્ઞાપક મૂલ્યો અને એ જે સામાજિક, રાજકીય કે દાર્શનિક મૂલ્યો ધરાવતો હશે તે–આ બે વચ્ચે કશો સીધો સમ્બન્ધ સ્થાપી નહિ શકાય, બાલ્ઝાક રાજાશાહીનો સન્નિષ્ઠ સમર્થક હતો, આમ છતાં એની નવલકથાશ્રેણી રાજાશાહીના પરના આરોપનામા જેવી બની રહી છે. કૃતિના ઐતિહાસિક પારપ્રેક્ષ્યની ઈયત્તા તથા ક્ષેત્રવિસ્તારને તપાસવા માટે જ એ બન્નો એની ચર્ચા કરતા. આમ કરતી વેળાએ એઓ અમુક વર્ગના દૃષ્ટિકોણને સ્વીકારીને થએલી અભિવ્યક્તિને તપાસે છે. આ દૃષ્ટિએ વાસ્તતિકતાના નિરૂપણમાં વૈયક્તિક વિશેષની અપેક્ષા રહે છે (આ સંદર્ભમાં એમની શેક્સપિયર વિશેની ટીકા જોવા જેવી છે. એન્ગેલ્સ વીગતોના વફાદાર વર્ણન પર ભાર મૂકે છે, પણ એ એનાં અભિગમનું તાત્પર્ય છે એમ માનવું ભૂલભરેલું લેખાશે. અહીં માકર્સના દૃષ્ટિબિન્દુને લક્ષમાં લેવું જોઈએ. (અપૂર્ણ)

'સાહિત્યનો મૃત્યુઘંટ ?'–૨

ગિરીષ પંચાલ

(ગતાંકથી ચાલુ)

સાહિત્યની વિશિષ્ટતાના સમ્પૂર્ણ અસ્વીકાર કરતા વિઘટને અમેરિકન વિવેચનાને બે છાવણીઓમા વહેંચી નાખી છે એક બાજુએ પોતાને અનુઆધુનિક, ક્રાન્તિકારી કહેવડાવતા વિઘટનવાદીઓ છે, તેમનો પ્રભાવ યુનિવર્સિટીઓમા, અમેરિકન યુવા વર્ગમા વધી રહ્યો છે અને બીજી બાજુએ પરમ્પરાવાદીઓ, માનવતાવાદીઓ છે વિઘટનવાદીઓ પરમ્પરાને સમ્પૂર્ણપણે ઉખેડી નાખવા માગે છે, એ વાર આ થાય એટલે સાહિત્યવિવેચન સાથે સંકળાયેલી બધી જ વિભાવનાઓ–સર્જક, ભાવ, કૃતિવિષયક–કાલગ્રસ્ત લેખાય, તે પણ એટલી હદે કે 'માનવતાવાદી' સંજ્ઞા પણ ગાળ કહેવાય વિઘટનવાદીઓએ અમાનતી રંગમા રાચતા વિજ્ઞાનના પ્રભાવ ઝીલીને તેમની પદ્ધતિઓ સાહિત્ય વિવેચન ઉપર લાદવાનો મરણિયો પ્રયત્ન કર્યો સાથે સાથે ફરિયાદ પણ કરી કે પરમ્પરાવાદીઓ અમારી સામે સેન્શરશીપ ચલાવે છે પરમ્પરવાદીઓએ એમ કહ્યુ કે અમેરિકામા ઉચ્ચ કક્ષાની નોકરીઓ શૈક્ષણિક ક્ષેત્રે મળતી નથી તેની સામેનો રોષ યુવાવર્ગ વિઘટનવાદી પ્રવૃત્તિમા જોડાઈને ઠાલવે છે વેન બૂથ જેવાએ વિઘટનવાદીઓને પરજીવી (પેરેસાઈટ) કહ્યા, એમ એચ અબ્રામ્સે[1] વિઘટનવાદીઓના સિદ્ધાન્તોનો સ્વીકાર કરવામા આવે તો સાહિત્યનો ઇતિહાસ અશક્યતામા ફેરવાઈ જાય એવો ભય વ્યક્ત કર્યો બૂથ અને અબ્રામ્સનો પ્રતિકાર એક જમાનામા ચૈતન્યવાદી વિવેચક તરીકે જાણીતા થયેલા અને હવે ઝાક દેરિદાના સમ્પ્રદાયમા જોડાઇ ગયેલા જે હિલિસ મિલરે કર્યો છે પરંપરા વિશેની એલિયટની વિભાવનાને નવી પરિભાષામા રજૂ કરતા મિલરે કહ્યુ કે દરેક કૃતિ પરજીવી હોય છે, તે કૃતિ પુરોગામી કૃતિઓને આધારે જ રચાયેલી હોય છે વિવેચકે કૃતિ તપાસતી વખતે અન્ય કૃતિઓના પડઘાની નોંધ પણ આદરવી પડે હેરોલ્ડ બ્લુમે[2] શેલાની એક રચના લઈને તેમા અન્ય કૃતિઓની છાયા કેવા કેવા પડેલી છે તેનો એક નકશો તૈયાર કર્યો છે આ પ્રશ્ન આમ જોઈએ તો સાહિત્યના ઇતિહાસનો છે પણ સંરચનાવાદે વિવેચન, સાહિત્યનો ઇતિહાસ, માનવવિદ્યાઓ, વિજ્ઞાન વગેરેનુ અન્તર ભૂંસી નાખ્યુ એટલે વિવેચન સાહિત્ય વિવેચન મટી ગયુ ધારો કે કોઈ ગવિજ્ઞાની પોતાના ક્ષેત્રમા વિઘટનવાદી પદ્ધતિ અપનાવે અને ઇતિહાસ, ભૂગોળ, સાહિત્ય, સંસ્કૃતિના ક્ષેત્રોમા

કૂદકા ભરવા માંડે તો! કદાચ એવી અતંત્રતા પ્રગટે જે આપણને કોઈ ઘટનાને વ્યવસ્થિત રીતે જોવા જ ન દે.

પુરોગામી કૃતિ અનુગામી કૃતિને માટેની ભૂમિકા તૈયાર કરે છે એ સીધી વાતને મિલર પરિભાષાની મદદથી અટપટી બનાવીને કહે છે કે પુરોગામી કૃતિ અનુગામી કૃતિનું ભક્ષ્ય બની રહે છે, નવી કૃતિઓ પુરોગામીનો 'નાશ' કરે છે પણ ભક્ષ્ય, નાશ જેવા શબ્દો વાપરવાથી કયો ફેર પડ્યો? વળી વિઘટન નામની પ્રવૃત્તિનો એક અર્થ પુરોગામી સર્જન, વિવેચન, ફિલસૂફીનો નાશ કરીને નવી વિચારણાઓ સ્થાપવી એવો જ થતો હોય તો આ પ્રવૃત્તિ આજની નથી, માનવ સંસ્કૃતિના આદિકાળથી એ તો ચાલી આવી છે, હિલિસ મિલરે પણ આવી પ્રવૃત્તિ સોફિસ્ટ લોકોના જમાનાથી ચાલી આવેલી છે એમ કહ્યું જ છે.

વિઘટનવાદીઓને મતે વિવેચક આખરે શું કરી શકે એ સમજાવતાં હિલિસ મિલર કહે છે કે તે કૃતિનાં તત્ત્વોને તોડે છે, ફોડે છે, ફરી સાંધે છે, ફરી તોડે છે, છેવટે એક પ્રકારની અપારદર્શકતા રહી જાય છે. પેલી કૃતિ તો વિવેચકની પકડમાં આવતી નથી એટલે વિવેચકને નિષ્ફળતા સાંપડે છે. કોઈ પણ કૃતિ વિશે નિશ્ચિતપણે કશું કહી શકાતું નથી. મિલરની આટલી વાત આમ જોઇએ તો નિર્દોષ લાગે. કૃતિનો એક માત્ર અર્થ હોય છે એવું તો કોઈ કહેતું નથી. કૃતિની રચના પાછળ સર્જકનો અભિપ્રેત અર્થ, કૃતિની રચના ઉકેલતા ભાવકને પ્રાપ્ત થતો અર્થ, અનુગામી રચનાઓએ અર્પેલો અર્થ—ઘણી બધી રીતે આ અર્થ સંકુલ બને છે.[3] આમ પુરોગામી કૃતિના એક વાર સ્થપાઇ ચૂકેલા અસ્તિત્વને પ્રવાહી બનાવવામાં અનુગામી કૃતિઓ ભાગ ભજવે છે.

વિઘટનવાદીઓ પુરોગામીઓના દાસ બની રહેવા માગતા ન હોય એ સમજાય, કોઈ પણ યુગ પ્રશ્નોને એની એ રીતે વિચારે નહીં, પ્રશ્નો પણ ક્યારેક બદલાય. એક જ રીતે વિચાર્યા કરવાની આદતથી માનવી ત્રાસી જાય, એટલે તે જુદી રીતે વિચારવા પ્રેરાય, પરંપરા સામે વિદ્રોહ કરે. વિઘટનવાદીઓ તાર સ્વરે આ વિદ્રોહની વાત કરે છે. કૃતિના કેન્દ્રની આસપાસ કૃતિને ઘૂમતી રાખવી એ વિચારણાને વિઘટનવાદીઓ કાળગ્રસ્ત કહે છે. મિલરે આ વિચારોની માંડણી ઝાક દેરિદાના પ્રખ્યાત નિબન્ધ 'સ્ટ્રક્ચર, સાઈન એન્ડ પ્લે ઈન ધ ડિસ્કોર્સ ઑવ ધ હ્યુમન સાયન્સીઝ' ને આધારે કરી છે. એટલે આ નિબન્ધનો સંક્ષેપમાં પરિચય મેળવીએ.

એરિસ્ટોટલના જમાનાથી પાશ્ચાત્ય ફિલસૂફીમા સરચના (સ્ટ્રક્ચર)ની વિભાવના ચાલી આવી છે આ સરચનાને હમેશા તટસ્થ પ્રસ્થ કરવામા આવી તને અત ન બનતી રોકવા માટે એક કેન્દ્ર આપવામા આવ્યુ આ કેન્દ્રનુ કાર્ય સરચનામા સમતુલા જાળવવાનુ હતુ, તમા વ્યવસ્થા ઊભી કરવાનુ હતુ વેર વિખેર સરચનાની તો કલ્પના કરી ન શકાય સરચના, તત્ર નિબન્ધન, બધારણ રૂપરચના જેવા શબ્દો પણ આ વ્યવસ્થા પર ભાર મૂકે છે આ કેન્દ્રનુ બીજુ એક વધારે મહત્ત્વનુ કાર્ય હતુ, આ કેન્દ્ર મુક્ત વિહારને નિયમનમા રાખતુ હતુ એના અભાવે યદચ્છાવિહાર થાય, આડેધડ અર્થઘટનો થાય, અતત્રતા ઊભી થાય પ્રાચીનોએ જ તને આવા કોઈ કેન્દ્ર, સત્ય, સત વડે સચાલિત થતા જોયુ હતુ આ કેન્દ્ર સરચનાની સવાદિતાને પ્રગટાવતુ હતુ આ સરચના તના ઘટક તત્ત્વોની તેની છે, આ ઘટકોને વિહાર કરવાની તક સમગ્ર સરચનાની સીમામા રહીને જ પ્રાપ્ત થાય, એ સીમાની બહાર જઈ ન શકાય

સક્રિય વિવેચનનો તિનિષ્ઠ કે રૂપરચનાવાદી અભિગમ આ કેન્દ્રયુક્ત સરચના પર ભાર મૂકે છે વિવેચને કૃતિની બહાર જઈને કોઈ સમ્બન્ધો બાધવાના નથી, કૃતિમા રહીને જ મુક્ત વિહાર કરી શકાય પણ ઘણા પરમ્પરાવાદી વિવેચકોને આ મર્યાદા તો સ્વીકાર્ય હતી જ નહી કૃતિ અને કૃતિબાહ્ય જગત વચ્ચેના આદાનપ્રદાન વિના કૃતિને અવગત ન કરી શકાય પણ દેરિદા જેવા આવા પરમ્પરાવાદીઓને લક્ષમા લેતા નથી, તેઓ એમ માને છે કે આ પ્રકારનુ કેન્દ્ર કૃતિઅતર્ગત વિહારને મોકળાશ આપે છે અને સાથે જ એ વિહારને અટકાવે છે પણ ધારો કે આવુ કોઈ કેન્દ્ર જ ન હોય તો! આ વિચાર આમેય આ સૃષ્ટિના કેન્દ્ર રૂપ પરમ સત્તાના લોપની જ સ્વાભાવિક ઉપપત્તિ છે આજે સૃષ્ટિના ઉદ્ભવસ્થાન રૂપ ઈશ્વરની વિભાવના નથી એ જ રીત સર્જનના ઉદ્ભવસ્થાન રૂપ સર્જકની વિભાવના જ ન હોય ત! કૃતિના કેન્દ્રમા ઈશ્વરી સત્તા જેવી સર્જકની કોઈ સત્તા ન હોત તો! તો પછી બધા જ પ્રકારનો મુક્ત વિહાર થાય વિવેચનનુ ક્ષેત્ર અતિ વિશાળ બની જાય પરમ્પરાગત માન્યતાઓએ જગત વિશેની દૃષ્ટિને અતિશય સકુચિત રાખી હતી દેરિદા તો વિધગન સાથે નિત્શે, હાઈડેગર, ફ્રોઈડને સાકળે છે પણ જે જે વિચારકોએ પોતાની વિચારણા વડે જગત વિશેના ખ્યાલોમા પરિવર્તન આણ્યુ હોય ત બધાને આ વર્ગમા મૂકી શકાય મધ્યકાલીન યુગમા ગેલેલિયોનો ક્રમ પહેલો આવે દેરિદા અને તેના સમર્થકો આગલાને ભૂસતા ભૂસતા આગળ વધવાની વાત કરે છે પણ એને બદલે એમ કહેવુ જોઈએ કે પુરોગામીઓની ભૂલો સુધારતા સુધારતા આગળ વધવાનુ

હોય છે. ભારતીય દર્શનોમાં અને અલંકારમીમાંસામાં પુરોગામીઓના ખ્યાલોને સુધારતા સુધારતા આગળ વધ્યાની વાત જાણીતી છે.

પાશ્ચાત્ય વિચારણામાં બે અન્તિમો વચ્ચેના ભેદની વાતને અત્યાર સુધી તો મહત્ત્વ આપવામાં આવ્યું હતું. પણ આવો ભેદ ભુંસાઈ જાય તો—દેરિદાના આ નિબન્ધનો મોટો ભાગ લેવી સ્ટ્રોસ વિશેની ચર્ચા રોકે છે. પ્રકૃતિ અને સંસ્કૃતિ વચ્ચે સદીઓથી ચાલી આવેલા ભેદને સ્ટ્રોસ માન્ય રાખતા નથી. જે સાર્વત્રિક છે, સ્વયંભૂ છે, જે નીતિનિયમો પર આધારિત નથી તેને પ્રકૃતિ સાથે સાંકળ્યું અને જે સમાજને નિયંત્રિત કરતા માપદંડો ઉપર આધારિત હોય તેને સંસ્કૃતિ સાથે સાંકળ્યું. આ દ્વન્દ્વની વિભાવનાને 'incest scandal' ખતમ કરે છે. આ ઘટના તો વિશ્વમાં સર્વત્ર જોવા મળે છે એટલે તેને પ્રાકૃતિક કહેવી પડે પણ સાથે સાથે આ ઘટના સમાજની આચારસંહિતા સૂચવે છે એટલે તેને સાંસ્કૃતિક કહેવી પડે. આ ઘટના પૂરતું એમ કહી શકાય કે પ્રકૃતિ-સંસ્કૃતિ વચ્ચે અન્તર નથી, વિરોધ નથી. આમ આપણે માની લીધેલા વિરોધો ઓગળવા માંડે છે પણ આવા વિરોધો સ્ટ્રોસના આવવાથી જ દૂર થયા છે એમ કેટલી માત્રામાં કહી શકાય? અતિ-વાસ્તવવાદી કવિઓએ તો છેક ૧૯૨૦ની આસપાસ આવાં દ્વન્દ્વ ભૂંસવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો. આન્દ્રે બ્રેતોં જીવન-મરણ, વાસ્તવ-કાલ્પનિક, ભૂત-ભવિષ્ય વચ્ચે ભેદ પાડ્યા વિના આગળ વધવાની વાત કરતો હતો.[૬]

આ વિચારણાના પ્રભાવે દેરિદાએ કૃતિ વિશેની આપણી વિભાવનાને બદલવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. અત્યાર સુધી ઍરિસ્ટોટલના જમાનાથી ચાલી આવેલી કૃતિની વિભાવનાનું વર્ચસ્ હતું. આ કૃતિ આરમ્ભ-મધ્ય-અન્ત ધરાવતી, ઘટક તત્ત્વો વચ્ચે આદાનપ્રદાન કરતી, સંવાદિતા ધરાવતી હતી, એને શીર્ષક હતું, લેખકનું નામ હતું—પણ હવે એ બધું બદલાઈ ગયું. આ કૃતિ તૈયાર પદાર્થ મટી ગઈ, પણ કૃતિને ક્યારેય મૃતપદાર્થ માનવામાં આવી ન હતી, નવ્ય વિવેચને પણ કૃતિને ભૌતિક પદાર્થ તરીકે ઘટાવી ન હતી. દેરિદાને મતે કૃતિ હમેશા પોતાને નહીં પણ બીજાને ચીંધે છે. એટલે સાહિત્યકૃતિને અત્યાર સુધી જે મર્યાદાઓ નડતી હતી તે દૂર થાય છે. આ આખી ચર્ચાને બહુ સાદા શબ્દોમાં મૂકવી હોય તો કહી શકાય કે કૃતિનું સ્વયંપર્યાપ્ત અસ્તિત્વ ખલાસ થઈ ગયું. જોકે ફિનોમિનોલૉજીથી પ્રભાવિત ચૈતન્યલક્ષી વિવેચને પણ કૃતિનિષ્ઠ અભિગમ બાજુ પર મૂક્યો હતો.

ફરી આપણે જે. મિલરની ભૂમિકા પર આવીએ. બીજા અનેકની જેમ તેને પણ અર્થઘટન નામક પ્રવૃત્તિ સામે વાંધો છે, આ પ્રવૃત્તિ કૃતિને એક જ અર્થ છે

એવી ભ્રાન્તિને પોષે છે, એલિયટે કૃતિના ઘટક તત્ત્વોની તત્તાત્ત ચર્ચા કરીને અર્થ નાથી કાઢનારી વિવેચનાને લેમન સ્કવીઝર સ્કૂલ ઑવ ક્રીટીસીઝમ' કહી હતી મિલર કહે છે, બીજી બધી જ કૃતિઓની જેમ ભવ્યકૃતિ 'અપઠનીય' (unreadable) હોય છે,—જો પઠનીયનો અર્થ એક માત્ર, નિશ્ચિત વાચન થતું હોય તો . વિવેચન જો કૃતિ પર પ્રભુત્વ મેળવવા માગતું હોય તો ત શક્ય નથી મિલર અને બીજા વિઘટનવાદીઓએ આ માટે સોસ્યૂરની વિચારણાની ખૂબ મદદ લીધી છે પણ વેન્ડલ હેરિસ નામના વિચારકે[૭] તાજેતરમા કહ્યું છે કે અનુઆધુનિકો સોસ્યૂરની વિચારણા પર પોતાના અર્થોનું આરોપણ કરે છે, સોસ્યૂરની મૂળભૂત મતાઓ જુદા વેરો આપણી પાસે આવે છે આ વિવેચના નવીનતા, આતરવિરોધો, નાગ્છટાયુક્ત ભાષા, દુર્બોધતાનો માર્ગ અપનાવીને તથા પરંપરાગત વિવેચનાને કાલતૂ, નીરસ કહીને આગળ વધવામા માને છે એમ હેરિસ કહે છે તેમના કહેવા પ્રમાણે સોસ્યૂરે સકેતિત અને સાકેતિક વચ્ચેનો સમ્બન્ધ યાદૃચ્છિક કહ્યો હોવા છતા એ સમ્બન્ધન સ્વીકારીએ તો જ સક્રમણ શક્ય બને છે હેરિસની માન્યતા સાચી છે, ફ્યુચરિસ્ટ કવિઓએ આ સમ્બન્ધને ફગાવી દીધો અને કાવ્યસર્જનમા નિષ્ફળ ગયા મિલરની 'difference' (મિલર આની સ્પષ્ટ કરતા કહે છે દરેક પાન, તરંગ, પથ્થર, ફૂલ, પંખી બીજા બધાથી ભિન્ન પડે છે એકબીજા સાથેનું સાધર્મ્ય આ મૂળભૂત ભિન્નતાની પડછે જ જોઈ શકાય) વિષયક માન્યતા હેરિસ સ્વીકારતા નથી, 'western wind when will thou blow again' નામની પ્રખ્યાત કવિતાનું દૃષ્ટાન્ત આપીને કહે છે કે કાવ્ય જ્યારે આપણે માણીએ છીએ ત્યારે આ ભિન્નતાની વિભાવના કદી આપણા ચિત્તમા સાકાર થતી નથી વર્ષાને સમજવા માટે વૈશાખ યાદ કરવો ન પડે, વળી ભાષા યોજતી વખતે પણ એને શક્ય બનાવતા નિયમોની આંટીઘુંટીમા અટવાતા નથી નિયમો જાણવાથી નથી સર્જન થતું અને નથી આસ્વાદ મળતો એ મા કોઈને સમજાવી પડે એવી વાત છે, પણ અનુઆધુનિકો તો નિયમો સમજવા અને સમજાવવામા જ વધુ રસ લઈ રહ્યા છે

પોતાની આ ભૂમિકાને તેઓ વિદ્રોહ તરીકે ઓળખાવે છે મિલર, બ્લૂમ, માન વગેરે વિવેચકોએ નવ્ય વિવેચન સામે વિદ્રોહ પોકાર્યો નવ્ય વિવેચનનું ત્રણેક દાયકા સુધી વર્ચસ્ રહ્યું અને એની સામે વિદ્રોહ થાય એ પણ સ્વાભાવિક છે નવ્ય વિવેચન સામેના વિદ્રોહનો પણ વિદ્રોહ થાય અને ફરી કૃતિ કેન્દ્રમા આવે એ શક્યતા પણ સ્વીકારવી પડે નવ્ય વિવેચનમાથી બોધપાઠ એ લેવાનો રહે છે કે જ્યારે જ્યારે આવા એકચક્રી શાસનો સ્થાપવાના પ્રયત્ન થયા ત્યારે ત્યારે એની સામે વિદ્રોહ થયા છે મિલર જ્યારે એમ કહે કે વિવેચનની એકહથ્થુ સત્તા સામે

વિઘટન મેદાને પડયું છે ત્યારે આપણું ધ્યાન 'વિવેચન' શબ્દ તરફ જવું જોઈએ. વિવેચનના કોઈ અભિગમની કે પદ્ધતિની જોહુકમીની અહીં વાત નથી. અત્યાર સુધીનું વિવેચન સાહિત્યનો જ વિચાર કરતું હતું, આ વિવેચનની જોહુકમી કહેવાય એ તોડવાની વાત મિલર કરે છે. એટલું તો કબૂલીએ છીએ કે સાહિત્યને જ ગાણીને બેસી ન રહેવાય, ઊલટ જીવનને જોયાજાણ્યા પછી સાહિત્યનો આસ્વાદ વધુ સારી રીતે લઈ શકાય. પણ સાહિત્યનો આસ્વાદ લેવા માગનારે તો કૃતિનો અને એમાં નિરૂપિત જગતનો સ્વીકાર કરવો જ પડે.

જોકે હાર્ટમેન જેવા કોઈ પણ કૃતિના વાચનને બે પ્રકારના જણાવે છે. એક વાચન છે કૃતિનિષ્ઠ અને બીજું છે શાસ્ત્રીય. આ બીજા પ્રકારના વાચનમાં આપણે કૃતિને તેના ઐતિહાસિક સન્દર્ભમાં તપાસીએ છીએ. આ વાતને 'બધાં જ લખાણોની આંતરકૃતિગત પ્રકૃતિ' (intertextual character of all writing) વડે હાર્ટમેન અનુઆધુનિક બનાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. પણ આ વાત એલિયટે કહી જ છે. એટલે આપણને એવો વહેમ જાય છે કે આ અનુઆધુનિકો પાસે પરિભાષાનું શસ્ત્ર છે અને અબુધોને આંજી નાખવા માટે તેઓ તેનો ઉપયોગ યુયુત્સાવૃત્તિથી કરતા હોય છે. આનું એક વધુ સમર્થન વિલિયમ પ્રિચાડનો લેખ પૂરું પાડે છે. પ્રિચાર્ડ એડવર્ડ સેઈડનું એક લાંબું અવતરણ ટાંકે છે. 'કૃતિને શબ્દોની જડરચના માનવાને બદલે ગતિશીલ ક્ષેત્ર માનવું જોઈએ. આ ક્ષેત્ર અમુક સીમા ધરાવે છે, કેટલીક સીમા સંભવિત છે તો કેટલીક સીમા વાસ્તવિક છે. કૃતિ ક્યાંક સર્જક સાથે, ક્યાંક ભાવક સાથે, ક્યાંક ઐતિહાસિક સન્દર્ભ સાથે, બીજી કૃતિઓ સાથે, ભૂતકાળ અને વર્તમાન સાથે સમ્બન્ધ ધરાવે છે. એક રીતે તો કોઈ કૃતિ સમ્પૂર્ણ નથી, કારણ કે તેની સમ્ભવિત સીમાઓ પ્રત્યેક નવા વાચકની સાથે વિસ્તરતી જાય છે.' આ વાંચીને પ્રિચાર્ડ કહે છે– દેરિદા અને ફૂકો પહેલાં આ વાત એલિયટે કહી ન હતી ? આવાં જ કારણોસર જેરાલ્ડ ગ્રાફ[૧૨] જેવાએ કહેલું કે અનુઆધુનિકો જે પરંપરાભંજકતાની વાતો કરે છે તે એટલી બધી ક્રાન્તિકારક નથી.

પરંપરાગત વિવેચના એમ કહેતી હતી કે સર્જકે પોતાના પુરોગામીઓની સંસ્કૃતિને, સાહિત્યને 'આત્મસાત્ કરેલા હોય છે. હાર્ટમેન જેવા આ વાતને જુદી રીતે કહે છે, સર્જકને હવે આપણે 'સર્જક' તરીકે વાંચવાનો નથી પણ તેને 'વાચક' ગણવાનો છે. હાર્ટમેન વર્ડ્ઝવર્થ જેવાની કૃતિ તપાસવા માટે તેની જ અન્ય કૃતિઓનો ઉપયોગ કરે ત્યાં સુધી બરાબર, પોલ દ માન જેવા Shelley Disfigured નામના નિબન્ધમાં એ કવિનો સમ્બન્ધ તેના જીવન સાથે, રોમેન્ટિસીઝમ સાથે બાંધે

ત્યા સુધી બરાબર એલિયટ જેવાએ પણ કહેલુ કે કોઈ કવિની કૃતિનો અર્થ માત્ર એ રચનાએ પ્રગટાવેલો હોતો નથી કુગસેતનાના સન્દર્ભે કૃતિની તપાસ કરવાનો આગ્રહ પરમ્પરાવાદીઓએ પણ રાખ્યો હતો પણ જ્યારે આપણે એમ કહીએ કે કોઈ કવિએ કવિતામા જે જે સામગ્રી યોજી હોય, એ યોજવા માટે તેણે જે જ વાચ્યુ હોય તે બધાનો વાચકે પણ અભ્યાસ કરવાનો ત્યારે એ extrinsic criticismનો અતિરેક કહેવાય આપણે જ્યારે કોઈ પરભાષાની, પરાઈ સસ્કૃતિની રચનાનુ વિઘટન વાચીએ ત્યારે એનાથી આપણને કશો આનન્દ અનુભવવા નહી મળે, કદાચ એ સસ્કૃતિનુ થોડુ જ્ઞાન મળે પણ એ કૃતિના આસ્વાદ ન મળે ત્યાનો વાચક એ સસ્કૃતિથી પરિચિત હોવાને એને લાભ થાય, આપણને નહી એલિયટ મિલ્ટન પર લખે કે કાર્લોસ બેકર હેમિંગ્વે ઉપર લખે તો આપણે બધા એ વાચી ન માણી શકીએ પણ વિઘટનવાદી નમૂનાઓ તો માણી ન શકાય પરિણામે વિવેચક ઓછી સખ્યાના વાચકોને અપીલ કરતા થાય. એટલુ જ નહી, વિવેચનને સર્જક અને ભાવકની કડીરૂપ ગણવામા આવેલુ પણ વિઘટનવાદી આની કોઈ જવાબદારી સ્વીકારતા નથી અને જો ભાવક કૃતિને સમજવા, માણવા માટે વિવેચકની પાસે જાય તો એને કોઈ મદદ મળે નહી સાચો વિઘટનવાદી કદી ગૂચવાડાઓ દૂર કરતા નથી, વધારે છે કૃતિ પર આવો તો તો કશુ ય મૂર્તપણે કહેવાના વારો આવે, પણ કૃતિથી બને તટલા દૂર જ જવાનુ વલણ હોય તો કોઈ પ્રશ્ન રહેતા જ નથી એટલે જ જોનેથન કલ્લર જેવાએ પણ કહ્યુ કે–'દેરિદા, હાઈડેગર વગેરે જે ડાળી પર બેઠા છે એને જ કાપી નાખવા આતુર છે'[13] સ્વચ્છન્દી બનીને કરવામા આવેલા અર્થઘટનોનો આધાર પણ કૃતિ છે આ અર્થઘટનની બાબતમા પણ થોડી મુશ્કેલી છે, કૃતિને એક નિશ્ચિત અર્થ નથી એનો અર્થ એવો નથી કે કૃતિના મન ફાવે તેવા અર્થઘટનો થઈ શકે છે અર્થઘટનોની બહુલતા પણ કોઈક તાર્કિકતા પર આધાર રાખનારી હોવી જોઈએ ફ્રોઈડવાદી કે માર્ક્સવાદીઓ અતિ ઉત્સાહમા કૃતિમાથી અતાર્કિક અર્થઘટનો કરતા હોય છે કોર્નગોલ્ડ–સપાદિત 'Commentators Despair' નામના પુસ્તકમા ફ્રાન્ઝ કાફકાની મેટામોર્ફોસીસ વાર્તાનુ આવુ એક અર્થઘટન કરવામા આવ્યુ છે વાર્તાનો નાયક ગ્રેગર માનવમાથી જતુ બની જાય છે ત પોતાના કુટુમ્બથી, ઓફિસથી અળગો પડી જાય છે પણ હવે આ જન્તુ એટલે જ પેરોલ, ભાષામાથી છિન્નભિન્ન થઈ ગયેલો શબ્દ એમ માનીને એના પર ભાષ્ય રચીએ તો કાફ્કાની વાર્તા જે સમૃદ્ધ સૃષ્ટિ ઊભી કરે છે તનો અશ પણ પામી ન શકાય

સર્જકની રચનાસમૃદ્ધિનો ખ્યાલ આપવામા નવ્ય વિવેચન સફળ રહ્યુ હતુ, પણ પ્રવર્તમાન વિવેચનના બધા જ અભિગમો–ભાવકનિષ્ઠ અભિગમ, આશયવાદ,

સંકેતવિજ્ઞાન, સંરચનાવાદ, વિઘટનવાદ, અનિર્ણીતવાદ, અનુઆધુનિક સંરચનાવાદ–નવ્ય વિવેચનને શત્રુ માને છે. ડેવિડ હર્શ[14] જેવા એમ માને છે કે આ નવા અભિગમોના પુરસ્કર્તાઓને સિદ્ધાન્ત ખાતર સિદ્ધાન્તમાં રસ છે, સાહિત્યની અવેજીમાં પણ તેઓ સિદ્ધાન્ત મૂકવા માગે છે. હવે જે વિવેચના આ કૃત્ય કરતી હોય તેનો કોઈ સિદ્ધાન્ત હોઈ ન શકે–હર્શ વિઘટનનો નમૂનો ટાંકીને જણાવે છે કે કૃતિ વિશે અથવા એ કૃતિના અન્ય કૃતિઓ સાથેના સમ્બન્ધો વિશે કશી નવી જાણકારી પ્રાપ્ત નથી થતી. જો પરમ્પરાગત વિવેચના એમ કહેતી હોય કે–'આ વાર્તાની પહેલી સમસ્યા' તો અનુઆધુનિક વિવેચના 'વાચકની પહેલી સમસ્યા' શબ્દપ્રયોગ કરે છે.

આવાં અનેક અર્થઘટનોની બહુલતાથી મુશ્કેલી પણ સર્જાય: આ અર્થઘટનો કૃતિના આનન્દને ખલાસ પણ કરે. આમાંથી બચવા માટે ઈ. ડી. હર્શે તો સર્જકને અભિપ્રેત અર્થ પર આપણું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવા કહ્યું છે. પણ નવ્ય વિવેચને તો આશયમૂલક ભ્રાન્તિની વાત કરી હતી. સર્જકને અભિપ્રેત અર્થ આપણે પામવા માગતા હોઈએ તો પણ આપણી પાસે કૃતિ સિવાય તો બીજું કોઈ સાધન નથી–આમ છતાં સર્જકને કશું અભિપ્રેત હતું જ નહીં એમ માની લેવું વધારે પડતું છે. દેરિદા જેવા એમ કહે છે કે જ્યાં લેખક પોતાના સર્જન વિશે કશું કહી ન શકે એવી સ્થિતિમાં હોય ત્યારે તે બધી જ જવાબદારીમાંથી મુક્ત થઈ જાય છે. સોક્રેટીસના જમાનામાં પણ કવિઓ આવી જવાબદારીમાંથી મુક્ત થઈ ગયા હતા. આપણા જમાનાની અમાનવીકરણપ્રધાન વિચારણાઓએ જોર-શોરથી કહેવા માંડ્યું કે સર્જક તો માત્ર રચનાર હતો, મેળવણી કરનાર હતો, એ કૃતિથી છેદાઈ ગયો છે, એ પોતાની કૃતિનો પણ વિશિષ્ટ વાચક રહ્યો નથી. પણ સર્જક માનવી છે, એ માનવી તરીકેની જવાબદારીમાંથી મુક્ત થઇ ન શકે તેમજ સર્જક તરીકેની જવાબદારીમાંથી પણ મુક્ત થઇ ન શકે. જેવી રીતે સર્જક પોતાની જવાબદારીમાંથી મુક્ત થઈ ન શકે તેવી જ રીતે વિવેચક પણ પોતાની જવાબદારીમાંથી મુક્ત થઈ ન શકે, જો વિવેચક પુરોગામી અર્થ-ઘટનને ભૂંસતો ભૂંસતો જ આગળ વધે અને દરેક વાચનને જો 'misreading'[15] કહેતો જાય તો તો અનવસ્થા જ સર્જાય છે અને આને પરિણામે મૂળ કૃતિ આપણી સમક્ષ ઉદ્‌ઘાટિત થયા વિના જ રહી જાય છે. હા, એ કૃતિને નિમિત્તે આપણે પ્લેટોથી માંડીને અધુનાતન ફિલસૂફોના જગતમાં લટાર મારી શકીએ. પ્લેટોથી ઍરિસ્ટોટલ કેવી રીતે જુદો પડ્યો (ઍરિસ્ટોટલ પ્લેટોનો વિઘટનવાદી) અને એ રીતે બધા જ વિચારકોએ જગત વિશેની માન્યતાઓ બદલતા બદલતા પુરોગામીઓનું વિઘટન કેવી રીતે કર્યા કર્યું તેની ચર્ચા ચાલ્યા કરે. બહુ સૂક્ષ્મ

ચર્ચાવિચારણાના અંચળા હેઠળ ખરેખર તો વિચારોને છુટ્ટો દોર આપવામાં આવતો હોય છે. પુરોગામી વિવેચનાના વિદ્રોહ રૂપે આવેલી આ વિવેચના અનુગામી વિવેચના માટેનો રાજમાર્ગ તૈયાર કરવા માગે એમાં જ એક પ્રકારની ભ્રાન્તિ નથી ?

આ બધી અનુઆધુનિક વિવેચના વાંચતાં છાપ એવી પડે છે કે નવ્ય વિવેચકો મૂર્તિપૂજકો હતા, જ્યારે આ નવા વિવેચકો મૂર્તિભંજકો છે.' 'મૂર્તિભંજકો તો એમ ઠસાવવાનો પ્રયત્ન કરે કે તમે જેની પૂજા કરો છો એ તમારો ભ્રમ છે, પણ સામાન્ય માનવી તો એ ભ્રમ, આંશિક સત્ય, ભ્રાન્તિને જ વળગી રહે છે. અદ્‌ભુત સૌન્દર્યના આકલન માટે એને પેલી મૂર્તિ ઠીક ઠીક કામ લાગે છે. એ નિર્ગુણભાવે કોઈ અમૂર્ત તત્ત્વની ઉપાસના કરી શકતો નથી. આના સન્દર્ભમાં રૉબર્ટ ઑલ્ટર કહે છે સંસ્કૃતિઓનો ઇતિહાસ જુઓ. મૂર્તિભંજકોએ માનવમાત્રની પ્રતિકૃતિઓનો નાશ કરી નાખ્યો. શૂન્ય નિરાકાર તરફ આપણને લઈ જવાનો પ્રયત્ન કર્યો. પણ એમાં ઝાઝી સફળતા મળી નહીં તેવી જ રીતે કૃતિમાં જે કંઈ સત્ત્વ રહેલું છે તેને આત્મસાત્ કર્યા વિના જ એને પરમ્પરાના સન્દર્ભે સમજવાનો કે અન્ય કૃતિઓના, અન્ય વિદ્યાશાખાઓના સન્દર્ભે સમજવાનો કશો અર્થ નથી. એટલે કૃતિની વાત કરનારા નવ્ય વિવેચને જાણે કશી ક્રાન્તિ કરી જ ન હતી એમ માનવું એ ઈતિહાસને ભૂલી જવા જેવું છે. 'ઑર્ગેનિક ફૉર્મ'ની વિભાવના તો તો કૉલરિજની હતી એ રીતે નવ્ય વિવેચને પરમ્પરાગત વિભાવનાનો જ સ્વીકાર કર્યો હતો એટલે તેનુ મહત્ત્વ છે જ નહી એમ વિઘટનવાદીઓ માને છે. ને કોઈ વિભાવના પરમ્પરામાથી આણવાને કારણે દોષ જન્મે છે એ વાત ગળે ઉતારની અઘરી છે. એમ જોવા જઇએ તો એ વિભાવના કૉલરિજમા પણ આવી તો કાન્ટમાથી, હજુ ય આગળ જઈને પગેરા શોધના હોય તો પ્લેટો, ઍરિસ્ટોટલ, લૉન્જાઈનસમાથી શોધી શકાય

આપણે પરમ્પરાગત રીતે એમ માનતા હતા કે સાહિત્ય માનવની છબિ આલેખે છે, પણ વિઘટનવાદી વિચારણામા માનવનું નહી પણ તંત્રનું મહત્ત્વ છે. માનવી માનવીને માટે છે એમ નહી પણ એક વ્યવસ્થા બીજી વ્યવસ્થાને મળે છે એમ માનવુ જોઈએ । કૃતિની સમ્મુખ થવા માગતો હું તો બીજી કૃતિઓની બહુલતા જ છે, એ ભાવક પણ અનન્ત સંકેતોનું તંત્ર છે (બાર્થ), માનવીય વિદ્યાઓનું લક્ષ્ય માનવીને ઘડવાનુ નહીં પણ તેને ખતમ કરવાનું છે (સ્ટ્રૉસ), માનવી તો તાજેતરની શોધ છે, જ્ઞાન જ્યા નવો દેહ પામશે ત્યાં તે અદૃશ્ય થઈ જશે. (ફૂકો) આમ હવે

માનવીને સ્થાને તંત્ર, કળાકૃતિને સ્થાને 'mosaic of codes' મનાય, એસ્થેટીક્સને 'ભયાનક પ્રવૃત્તિ' તરીકે ઓળખાવવામાં આવે ત્યારે સાહિત્ય, વિવેચન પણ બાજુ પર રહી જશે. કૃતિમાં કશું છે જ નહીં અને એટલે વિવેચક કૃતિનો નાચીઝ સેવક રહ્યો નથી એમ કહીને સ્ટેનલી ફીશ જેવાએ નવેસરથી કૃતિ ક્યાં છે તે શોધવાનો પ્રયત્ન કર્યો. આ બધા વિઘટનવાદીઓમાં તો થોડી ઘણી નમ્રતા હતી પણ ટેરી ઈગલટન જેવા જહાલવાદીએ તો લેખકો સામે વાચકોના વિદ્રોહની વાત કરી. જેવી રીતે કોઈ મૂડીવાદી સામે, સત્તાધારી પક્ષ સામે વિદ્રોહ કરવામાં આવે છે, સરઘસો કાઢીને સૂત્રોચ્ચાર કરવામાં આવે છે તેવી રીતે હવેના વાચકો લેખકોની તાનાશાહી વેઠવા તૈયાર નથી. જાણે વાચકો સરઘસ કાઢે છે–લેખકોની તાનાશાહી સામે સૂત્રોચ્ચાર કરે છે. 'એક ધક્કા ઔર દો, શેઈક્સ્પિયર કો ફેંક દો, કાલિદાસ કો ફેંક દો.' આ જહાલવાદી વિઘટનકારો એમ માને છે કે લેખકને વાચકોની જરૂર છે, વાચકોને લેખકોની જરા ય પડી નથી. આમ વાચકો જાણે દલિત, શોષિત છે અને સાચી ક્રાન્તિ આણવા માટે તેમને 'ક્રાન્તિકારક' સર્જકો બનાવવા જોઈએ, કૃતિઓ ઉપર જુલમ ગુજારવો પડે તો તે પણ ગુજારવો જોઈએ.[૧૭]

સામાન્ય રીતે વિવેચનના કેન્દ્રમાં સર્જક, કૃતિ, ભાવક અને કૃતિનું જગત રહેતા હતા. જે વિવેચના આ ચારને ધ્યાનમાં ન રાખે તેનો કશો અર્થ હોતો નથી. પણ દેરિદાનું આ વિધાન જુઓ–'વાચકની જેમ લેખક પણ અસ્તિત્વ ધરાવતો નથી, અર્થસ્થાપવા માટેની કોઈ ભૂમિકા નથી, એ માટે કોઈ હેતુ નથી, લેખક માત્ર આંતરકૃતિત્વનો પ્રભાવ (effect of intertextuality) છે, અગાઉ થઈ ગયેલા અર્થોની જ એ તો સરજત છે; લેખકો–વાચકો પરમ સત્તા રૂપ કર્તા રહ્યા નથી, તેઓ ભાષાની રમતની ભ્રામક અસરો બની ગયા છે, સંજ્ઞાઓ, સંકેતો અને પરંપરાઓમાં ઓગળી ગયા છે.'[૧૮] દેરિદા, ઈગલટન વગેરેની ચર્ચા કરીને ડગલાસ પાસ્કલ પૂછે છે–પણ આપણે માનવોના જગતમાં રહીએ છીએ તેનું શું ? સાહિત્ય દ્વારા આત્મીયતાને પામીએ છીએ, કૃતિ જે અનુભવ કરાવે છે તે ઉત્કટ હોય છે એનું શું?' કૃતિમાં કંડારાયેલી ચેતનાનો સમ્બધ આપણા ભાવજગત સાથે બંધાતો જ નથી ?

આગળ જોઈ ગયા કે વિઘટનવાદીઓ પરમ્પરાથી ચાલી આવેલા દ્વન્દ્વને ભૂંસી નાખવા માગે છે. એના અનુસન્ધાનમાં સર્જનવિવેચનના ભેદ ભૂંસી નાખવા માગે છે. એટલે આ વિવેચકો પોતાને સર્જનાત્મક વિવેચકો તરીકે ઓળખાવે છે. તેમની આ દલીલ તેમના વિચારો સાથે સુસંગત છે. કારણ કે જો કૃતિમાં લેખકનો અવાજ ન હોય, જો કૃતિમાં લેખકે કોઈ અર્થ પૂર્યો ન હોય, જો

કોઈ અનુભૂતિને આકાર આપ્યો ન હોય તો એ બધુ કરવાનુ વાચકને ભાગે આવે એટલે વાચક સર્જકનો પાઠ અદા કરવાનો જયારે હાર્ટમેને[19] આની વિવેચનાના બચાવમા કહ્યુ કે જો આજે સર્જનાત્મક સાહિત્યમા સ્વરૂપો વચ્ચેની ભેદકરેખા ભુસાઈ ગઈ હોય તો વિવેચનામા આવતા પરિવર્તનો સામે એટલો બધો વાધો શા માટે ઉઠાવવો જોઈએ ? પણ ડેવિડ ગોર્ડન જેવાએ હાર્ટમેનનો વિરોધ કરીને સર્જનાત્મક-વિવેચનને વિવેચનના[20] આધારરૂપી સાહિત્યકૃતિઓને ખાલસા કરનારી વિવેચના તરીકે ઓળખાવી આ પરિસ્થિતિને સાહિત્યજગતની કરૂણતા તરીકે લેખવી જોઈએ સર્જકથી, કૃતિથી, કૃતિની સામગ્રીથી મોક્ષ મેળવીને કયુ નિર્વાણ પામવાનુ છે ? આ સિદ્ધાન્ત જડતા આખરે તો કૃતિને અને એની સમગ્ર સૃષ્ટિને ખલાસ કરી નાખવા માગે છે આપણો પ્રશ્ન માત્ર આટલો છે કે એમ કરવુ આપણને પરવડશે ખરુ ?

એક બાજી રીત પણ આનો વિચાર કરવો જોઈએ વિઘટનવાદીઓની માન્યતાઓ સાથે સમત થાઓ ન થાઓ એ મહત્ત્વનુ નથી વિઘટનવાદીઓએ પોતાની પરપરાગત વિચારસરણી–સાહિત્યકૃતિઓનો પરિચય મેળવેલો છે એટલે તેઓ જે વિઘટન કરે છે તે તેમની પોતાની પરમ્પરાનુ આપણે જો વિઘટનવાદી વિચારણા સ્થાપવા માગતા હોઈએ તો તે આપણી પરપરા આત્મસાત્ કર્યા વગર શક્ય નથી ભારતીય તત્ત્વજ્ઞાનની પરપરા અને ભારતીય સાહિત્ય–કળાની પરપરાને આત્મસાત્ કર્યા પછી જ એના વિઘટન શક્ય બને, અન્યથા નહિ કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનની મર્યાદાઓ કબૂલીએ પણ એનો અર્થ એવો નથી કે કૃતિને જ કચરા ટોપલીમા નાખી દઈએ વિઘટનવાદીઓ જો આપણને કૃતિથી જ દૂર લઈ જવા માગતા હોય તો એ સાહસ કરવા જેવુ છે કે નહી એનો નિર્ણય દરેકે પોતાને માટે કરી લેવો જોઈએ

પાદટીપ —

૧ જુઓ Deconstruction and criticism
૨ એજન
૩ આની વિગત ચર્ચા રેને વેલેક અને ઓસ્ટીન વોરેને 'થિયરી ઓવ લિટરેચર મા અને ટી એસ એલિયટે ટ્રેડીશન એન્ડ ઇન્ડીવીર્જ્યુઅલ ટેલન્ટ નિબધમા કરી છે
૪ ઝાક દેરિદા–'રાઇટીગ એન્ડ ડીફરન્સ' (૧૯૭૮) શિકાગો યુનિવર્સિટી પ્રકાશન
૫ પ્લેટો પૂર્વેની ફિલસૂફીમા આદોલિત ગતિ ધરાવતા તત્ત્વોની પડછે કશાક સનાતન શાશ્વત તત્ત્વની વાત મૂકવામા આવી હતી જુઓ હિસ્ટરી ઓવ એસ્થેટિક્સ (ગિલ્બર્ટ–કુહ્ન, ઈન્ડીઆના યુનિ ૫૩')

૬ હિસ્ટરી ઑવ સરરિયાલિઝમ (૧૯૭૩) Maurice Nedeau–(પેંગ્વિન બુક્સ) પ્રસ્તાવના. જ્યાં સુધી લેવી સ્ટ્રોસનાં પુસ્તકોના પરિચય ઉપલબ્ધ ન થાય ત્યાં સુધી આ વિચારણાઓ યોગ્ય સન્દર્ભમાં સમજી ન શકાય.

૭ 'ડીફરન્સ'ની વ્યાખ્યા માટે જુઓ વિન્સેટ લેઇટશનો લેખ 'ધ લેટરલ ડાન્સ ઑવ જે. મિલર' 'ક્રીટીકલ ઇન્કવાયરી'–સમર, ૧૯૮૦

૯ વિગતવાર ચર્ચા માટે જુઓ કંકાવટી–માર્ચ ૧૯૮૪માં મોરિસ ડિક્સ્ટેઈનના લેખના ભાવાનુવાદ.

૧૦ તાજેતરમાં પ્રગટ થયેલ રુડોલ્ફ આર્નહેઈમનું પુસ્તક 'ધ પાવર ઑવ ધ સેંટર'–આ પુસ્તક જોવા મળ્યું નથી. માત્ર તેનો ઉલ્લેખ જ વાંચવામાં આવ્યો છે.

૧૧ 'હડસન રિવ્યુ'–ઑટમ ૧૯૮૩.

૧૨ માલ્કમ બ્રેડબરી સંપાદિત 'ધ નોવેલ ટુ ડે'માં જેરાલ્ડ ગ્રાફનો લેખ–'મીથ ઑવ અ પોસ્ટ મૉડર્નિસ્ટ બ્રેક થ્રૂ–આ લેખના કેટલાક મુદ્દાઓની વાત 'કંકાવટી–મે–૧૯૮૩ના અંકમાં પ્રગટ થયેલ 'અનુઆધુનિકતા એટલે પરંપરાભંજકતા? લેખમાં કરી છે. ગ્રાફનો આ લેખ હવે તો તેના પુસ્તક 'લિટરેચર અગેઈન્સ્ટ ઇટસેલ્ફ' (શિકાગો યુનિવર્સિટી)માં સંકલિત થયો છે.

૧૩ હડસન રિવ્યુ (ઑટમ ૧૯૮૩)માં પ્રગટ થયેલ વિલિયમ પ્રિચાર્ડના લેખ 'ડીલીંગ વિથ ડિકોન'માંથી ઉદ્ધૃત.

૧૪ ડેવિડ હર્શનો લેખ 'ધ ન્યૂ થિયરેટિસિઝમ' સેવાની રિવ્યૂ–સમર ૧૯૮૩

૧૫ આ સંજ્ઞા હેરલ્ડ બ્લુમની છે. જુઓ જેનું પુસ્તક 'અ મેપ ઑવ મીસરીડીંગ'

૧૬ રોબર્ટ ઑલ્ટરનો લેખ 'ડીકન્સ્ટ્રકશન ઇન અમેરિકા'–'ધ ન્યૂ રિપબ્લીક' એપ્રિલ–૨૫, ૧૯૮૩

૧૭ ડગ્લાસ પાસ્કલ 'માસ્ટરીંગ ઈન્ટરપ્રીટેશન' સેવાની રિવ્યૂ–સમર–૧૯૮૩.

૧૮ એજન

૧૯ જ્યોફ્રે હાર્ટમેન 'હાઉ ક્રીએટીવ શુડ, લિટરરી ક્રીટીસીઝમ બી' ધ ન્યૂયોર્ક ટાઇમ્સ બુક રિવ્યુ એપ્રિલ–૫, ૧૯૮૧.

૨૦ ડેવિડ ગોર્ડન ધ ક્રીટીક એઝ કો–ક્રીએટર' સેવાની રિવ્યૂ' ફોલ–૧૯૮૨

૭–૩–૧૯૮૩

* આમાંના ઘણા લેખની નકલો તાજેતર મુંબઇ ખાતે યોજાયેલ 'અમેરિકન લિટરરી ક્રીટીસીઝમ' વિશેના પરિસંવાદમાં વહેંચવામાં આવેલી. આ બધા લેખો નીતિન મહેતાએ મને મોકલ્યા ન હોત તો આ લેખ અધૂરો રહ્યો હોત.

સાભાર સ્વીકાર

ત્રિમૂર્તિ પ્રકાશનનાં પુસ્તકો

૧.	સંચેતના	: રાધેશ્યામ શર્મા	રૂ ૧૭-૦૦
૨.	પ્રતિભાષાનું કવચ	: ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાલા	રૂ ૩૨-૦૦
૩.	કથાચતુષ્ટમ્	: સુરેશ જોષી	રૂ. ૪૫-૦૦
૪.	કિશોર જાદવની વાર્તાઓ	: કિશોર જાદવ	રૂ. ૧૪-૦૦
૫.	આંસુ ને ચાદરણુ	: રાધેશ્યામ શર્મા	રૂ. ૧૨-૦૦
૬.	વિસ્પંદ	: સત્યજિત શર્મા	રૂ ૧૦-૦૦
૭	આનન્દશંકરની ધર્મભાવના	: રમેશ ભટ્ટ	રૂ ૩૫-૦૦
૮	કૃષ્ણમૂર્તિનું જીવનદર્શન	: રણછોડભાઈ પટેલ	રૂ ૨૮-૦૦
૯.	કૃષ્ણમૂર્તિચરિત	પ્રીણુ ભટ્ટ	રૂ ૨૦-૦૦

૧૦. મારો પ્રવાસ-શાંતિલાલ મેરાઈ, પ્રકાશક લેખક પોતે,
મુખ્ય વિક્રેતા-કલ્પેશ કિતાબ કેન્દ્ર, બેંક રોડ, વ્યારા, મૂલ્ય રૂ ૮-૦૦

ગ્રન્થસ્વીકાર

૧ શબ્દવેધ-જયંત પંડયા-પ્ર ક લા સ્વાધ્યાય મંદિર-ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ ગો. મા. ત્રિપાઠી ભવન, આશ્રમ માર્ગ, અમદાવાદ-૯, મૂલ્ય-રૂ ૨૮, પૃ. સ. ૨૧૮

૨ નર્મદ આજના સંદર્ભમાં-સં. કુમારપાળ દેસાઈ-પ્ર ગુ સા. પરિષદ, આશ્રમરોડ, અમદાવાદ-૯, મૂલ્ય-રૂ ૨૫, પૃ ૨૪૪

૩ ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ-૩૧મું અધિવેશન-(૧૯૮૧) અહેવાલ-પ્ર ઉપર પ્રમાણે મૂલ્ય-રૂ ૨૫



યોસેફ મેકવાનને ડૉ. જયંત પાઠક કવિતા પુરસ્કાર

૧૯૮૩ના વર્ષનો ડૉ. જયંત પાઠક કવિતા પુરસ્કાર કવિ યોસેફ મેકવાનને તેમના કાવ્યસંગ્રહ 'સૂરજનો હાથ' માટે એનાયત થયો છે.

નિર્ણાયકો તરીકે ડૉ. શિરીષ પંચાલ, ડૉ. ધીરુ પરીખ તેમજ પ્રા. રમેશ ઓઝાએ સેવા આપી હતી

એતદ્ વર્ષ ૫ અને ૬ની લેખસૂચિ

પ્રક્રિયા	મુકેશ વૈદ્ય	૬૩	ઑગસ્ટ–૮૩
એક કાવ્ય	રાજેન્દ્ર શુક્લ	,,	,,
ઊતરે ધજા	કાનજી પટેલ	૬૫–૬૬	ઑક્ટો–નવે–૮૩
મસ્તક	,,	,,	,,
ડચૂરો	,,	,,	,,
બધુ ભાન ગુમ	,,	,,	,,
ચંદુ ચણીબોરિયાનો ચણીબોર થવાનો પ્રોબલેમ	ઈન્દુ પુવાર	,,	,,
મારા ૯ આકારના પ્રોબલેમ	,,	,,	,,
મુંબઈના ત્રણ સિઝન	દિલીપ ઝવેરી	૬૯	ફેબ્રુઆરી–૮૪
દર્પણ સાથે ફરી શતરંજ રમતો રાજા	,,	,,	,,
પાકુ ઠેકાણુ ઈડન ગાર્ડન, મુંબઈ	,,	,,	,
ગેર સમજણ (કવિતામાં/ની)	પ્રાણજીવન મહેતા	,,	,
અઠ્ઠાણુ થી એકસોદસની વચ્ચે	મહેશ દવે	,,	,,
કયા વરસી ગયુ વાદળ ને કહો	ચન્દ્રકાન્ત શેઠ	૭૦	માર્ચ–૮૪
ગદ્યખંડ/વાર્તા			
આપણે કહેવા માગીએ છીએ તે વાત	મુકુલ ચોકસી	૫૩	જુલાઈ–૮૨
ફીઝલ–૪	સેમ્યુલ બેકેટ અનુ નિયતિ દેરાસરી	૫૪	ઑક્ટોબર–૮૨
લેખ			
અનતન	સુરેશ જોષી	૪૯	એપ્રિલ–૮૨
'ક્રાઈમ એન્ડ પનિશમેન્ટ' વિશે	નીતિન મહેતા	,,	,,
અનતન	સુરેશ જોષી	૫૦	મે–૮૨
વિવેચનની દશા અને દિશા ૧	સુમન શાહ	,,	,,
નોંધપોથી	યુજિન આયોનેસ્કો અનુ ભીખુ કપોડિયા	૫૧	જૂન–૮૨
અનતન	સુરેશ જોષી	,,	,,
કલાનુ આગવુ સત્ય	હાન્સ ગાડામેર અનુ હરિવલ્લભ ભાયાણી	૫૨	જુલાઈ–૮૨
સાહિત્ય વિધાતક સાહિત્ય મીમાંસા	એન એ સ્કૉટ અનુ હરિવલ્લભ ભાયાણી	૫૨	,,

અત્રતત્ર	સુરેશ જોષી	૫૨	જુલાઈ–૮૨
વિવેચનની દશા અને દિશા-૩	સુમન શાહ	૫૨	જુલાઈ–૮૨
અત્રતત્ર	સુરેશ જોષી	૫૩	ઑગસ્ટ–૮૨
સુરેશ જોષીની નવલિકાઓમાં આધુનિકતાવાદી વલણો	જયંત ગાડીત	,,	,,
ત્રણ કાવ્યો	હાઈન્ત્સ કાટુમો અનુ. સુરેશ જોષી	૫૪	ઑક્ટોબર–૮૨
પાંચ કાવ્યો	રાઈનટ કુન્ત્સે અનુ. સુરેશ જોષી	,,	,,
કથા અને કાવ્યનો સંપ્લવ	હરિવલ્લભ ભાયાણી	,,	,,
વિવેચનની દશા અને દિશા-૪	સુમન શાહ	,,	,,
કલાસિક અને આકૃતિ નિશેષનો સંબંધ	ભૂપેશ અધ્વર્યુ	૫૫	નવેમ્બર–૮૨
અત્રતત્ર	સુરેશ જોષી	,,	,,
સોસ્યુરે પ્રવર્તાવેલાં ભાષા વૈજ્ઞાનિક દ્વૈતો	નટવરસિંહ પરમાર	,,	,,
નિરંજન શીદને બોલ્યા	કનૈયાલાલ પંડયા	,,	,,
સાહિત્યની વિભાવના	શિરીષ પંચાલ	૫૬	ડિસેમ્બર–૮૨
ટૂંકી વાર્તા, આજે	સુમન શાહ	,,	,,
જેર્ઝી કોસિન્સ્કી કૃત 'બિઈંડા ઘેર'	નીતિન મહેતા	૫૭	જાન્યુઆરી–૮૩
વિવેચનની દશા અને દિશા-૫	સુમન શાહ	૫૮	ફેબ્રુઆરી–૮૩
'મરણટીપ'ની રચનારીતિ	રવીન્દ્ર અંધારિયા	,,	,,
વિવેચન-સર્જન અને એવું બધું	નીતિન મહેતા	૫૯	માર્ચ–૮૩
કવિતાનો ભાષાપ્રપંચ	ઉશનસ્	,,	,,
ધ ઈટર્નલ હસબન્ડ	વિજય શાસ્ત્રી	૬૦	એપ્રિલ–૮૩
ઈન્ગમાર બર્ગમેન	બંસીલાલ દલાલ	૬૧	જૂન–૮૩
અત્રતત્ર	સુરેશ જોષી	૬૧	,,
અત્રતત્ર	,,	૬૨	જુલાઈ–૮૩
તુલનાત્મક સાહિત્ય	જહોન ફ્લેચર અનુ. પ્રમોદકુમાર પટેલ	,,	,,
માર્ક્સવાદી સાહિત્યમીમાંસા	સુમન શાહ	,,	,,
પ્રાચીન ડહાપણ અને આધુનિક વિજ્ઞાન	સ્ટેનીસ્લાવ ગ્રોફ	૬૩	ઑગસ્ટ–૮૩

વસ્તુસ રચના સ જ્ઞા અને સપ્રત્યય	નરેશ વેદ	૬૩	ઑગસ્ટ-૮૩
અન્તર્	સુરેશ જોષી	૬૪	સપ્ટેમ્બર-૮૩
વૈયક્તિક અને ઐતિહાસિક વિષાદનુ ઊંડાણુ	ચ દ્રકાન્ત ટોપીવાળા	૬૪	સપ્ટેમ્બર-૮૩
સ્વ ચુ શીલાલની યાદમા પદ્યાવલિની દષ્ટિએ	નીતિન મહેતા	૬૫-૬૬	ઑક્ટો નવે ૮૩
વિવેચનનો ઐતિહાસિક અભિગમ	હર્ષદ ત્રિવેદી	૬૭	ડિસેમ્બર-૮૩
નવલકથામા વસ્તુસામગ્રીનો વિનિયોગ	પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ	,,	,,
'અ પેનફુલ કેસ'	વિજય શાસ્ત્રી	,,	,,
'ધ ટ્રાયલ' વિશે	ગણેશ દેવી	૬૮	જાન્યુ-૮૪
કૃતની રૂપરચનાથી કૃતિના વિઘટન સુધી	શિરીષ પ ચાલ	,,	,,
એક નિર્મૂળ આશ કા	હરિવલ્લભ ભાયાણી	,,	,,
ગુજરાતી સાહિત્યની એક નવી દિશા કે અવદશા?	શિરીષ પ ચાલ	૬૯	ફેબ્રુ-૮૪
કથા સાહિત્યની લોકભોગ્યતા	સુમન શાહ	૭૦	માર્ચ-૮૪
સાહિત્યનો મૃત્યુઘ ટ-૧	શિરીષ પ ચાલ	,,	,,
સાહિત્યનો મૃત્યુઘ ટ-૨	,,	૭૧-૭૨	એપ્રિલ-મે-૮૪
માર્ક્સવાદી અભિગમ	સુરેશ જોષી	,,	,,
સ રચનાવાદ	સુમન શાહ	,,	,,

સમીક્ષા

'સપ્તપદી'	રમેશ ઓઝા	૫૦	મે-૮૨
ક્લિપુકુટ પાસે રાજહ સ	રાધેશ્યામ શર્મા	૬૧	જૂન-૮૩
પર પરાનુસ ધાન	સુમન શાહ	,,	,,
જર્નલ ઑવ આર્ટસ એન્ડ આઈડિયાઝ	શિરીષ પ ચાલ	,,	,,
એક ઉર્ધ્વમૂલ નવલકથા	રમેશ ઓઝા	,,	,,
નાટ્ય વિવેચનની સાચી દિશામા	સુમન શાહ	૬૨	જુલાઈ-૮૩
વિવેચનના પુનર્મૂલ્યાકનનો એક ઉત્તમ નમુનો	શિરીષ પ ચાલ	૬૫-૬૬	ઑક્ટો નવે ૮૩
કથા વિવેચન પ્રતિ	,,	૬૮	જાન્યુ-૮૪

પત્રચર્ચા

પત્રચર્ચા	હરિવલ્લભ ભાયાણી	૬૦	એપ્રિલ-૮૩

If what you read herein seem not for you design,
may you atleast have met the mind within the mind.

R.

જયવદન તકતાવાલા સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ
૨૨૧, સિલ્વર આર્ચ
જગમોહનદાસ મહેતા માર્ગ
મુંબઈ ૪૦૦ ૦૦૬
ના સૌજન્યથી

માલિક મુદ્રક પ્રકાશક : સુરેશ જોષી, ૫૩, નૂતન સોસાયટી ફતેગંજ, વડોદરા–૨
સ્થાન : રચના મુદ્રણ, દેરાસરનગર, હિંમતનગર–૩૮૩૦૦૧

એતદ્ તોતેર

જૂન ઓગણીસસો ચોર્યાસી વર્ષ સાતમું તંત્રી સુરેશ જોષી સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ

એતદ્ ૭૩

એતદ્ ૭૩

વર્ષ સાતમું જૂન ચોર્યાસી

તંત્રી સુરેશ જોષી
સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ

પરામર્શમાં હિંમત ઝવેરી રસિક શાહ જયંત પારેખ

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે
વાર્ષિક લવાજમ પચીસ રૂપિયા

લવાજમ ભરવાના સ્થળ

રસિક શાહ
બી/૨૪, યોગીનગર, એસ વી રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

સદ્ભાવ પ્રકાશન,
૫૭/૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

મહેશ દવે
૩૭, સાગરમની સોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૫

જયંત પારેખ
એ/૨૦, ભગત એસ્ટેટ, મં. વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

ચંદ્રિકા પંચાલ
એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

નિખિલ ખારોડ

૧

ચારે કોર ઘૂઘવાતો દરિયો
વચ્ચે હાલકડોલક દ્વીપ
—એની ઉપર હતું એક મંદિર.
ઊછળીઊછળીને મોજાં
અફળાય મંદિરની પગથાર પર
અને પછી વિખેરાય
પાણી સરકી જાય દરિયા તરફ.
એક તરફ નજર નાખો
તો પાણી જ પાણી.
બીજી તરફ દેખાય ડુંગરા
પાણીની પેલે પાર.
ભૂખરા પથ્થરિયાળ ડુંગરા
ઊંચા થઈથઈને આકાશને આંબી જાય.
જમીન ફાટી પડી એક દિવસ
અને માટી ફેલાણી પાણીમાં.
ધીમેધીમે પ્રસર્યો દ્વીપ
થોડો સ્થિર થયો.
હચમચાટથી ભાંગી પડ્યું મંદિર.
ધીમેધીમે પાણી પૂરાયાં.
પ્રસરતો પ્રસરતો દ્વીપ
પહોંચ્યો ડુંગરા સુધી

અને જડાઈ ગયો તજેડીમાં.
પણ એક છેડો તો છુટ્ટો જ રહ્યો.
મોજાંની થપકી લાગે
ને થોડો ફરફરે
ને જમીનના પેટાળમાંથી
ધસી આવે માટીનો ફુવારો.
આમ કરતા કરતા
લંબાતો ચાલ્યો છુટ્ટો છેડો
અને ઠેલાતું ગયું પાણી.
બીજો છેડો વધુ ને વધુ
જડ થવા માંડ્યો.
જમીનના થર નીચે દબાયેલું પાણી
મોજાંની જેમ ઊછળવાનો પ્રયત્ન કરે
પણ કશું ન વળે.
બહુમાં બહુ ઉપરની સ્થિર સપાટ જમીન
થોડી ઊપસી આવે.
વધુ ને વધુ પાણીનો જથ્થો
જમીનની નીચે ભેગો થયે
તેમ તેમ વધુ ને વધુ દબાણ આવ્યું
ઠેકઠેકાણે જમીન ઊપસી આવી
જમીનના બરછટ પોપડામાં જકડાયેલા
પાણીના થાંભલા ધીમેધીમે ઊભા થયા
ક્યાંક તો ડુંગરાને પણ આંબી ગયા
કેટલાક તો
ઉપર છવાયેલા ભૂરા અવકાશને
અડી ગયા.
બીજી તરફ છુટ્ટો છેડો ફરફરતો
પાણીને વધુ ને વધુ હડસેલતો ચાલ્યો.

આમ તો લાગે સપાટ
પણ નજીકથી જોઈએ તો હોય ઊબડખાબડ.
ક્યાંક પગ દેતાં લપસી પડાય
તો ક્યાંક ખૂંપી જાય પગ કાદવમાં.
ચળકતી રેતીના થરમાં ગરકી જાય પગ ક્યાંક
તો ભેજવાળી માટી પગમાં ચોંટી જાય ક્યાંક
હોય ક્યાંક અણીઆળી
ને ક્યાંક તડકામાં ચળકતી.
ખુલ્લા પગે ઊભો રહું તો
પગનાં તળિયાં તતડી ઊઠે
તેવી પથ્થરિયાળ ભોમ.
ખોદાખોદ કરતાં
કાળા કે કથ્થાઈ કે ગેરુડા
માટીના લોંદાની વચ્ચે
એકાએક હાથ લાગે
કપાયેલ ઝંડનું
કોહવાતું ખવાયેલું મૂળિયું
કે સડતું કોરાયેલું થડિયું
કે કાદવના થરમાં દટાયેલાં
ખરડાયેલાં પીળાં પાંદડાં
કે એકલદોકલ બટકેલું તણખલું.
વચ્ચેવચ્ચેથી ફૂટી પડે.
નાનીમોટી બખોલોમાં ધરબાયેલો
વાસી હવાનો રેલો.
ખોદ્યે જ જાઉં ખોદ્યે જ જાઉં ક્યાંક
તો યે હાથ લાગે ફક્ત બરછટ રેતી.
અંદરથી ઊમટી પડેલા કીડીમંકોડા
મોકો મળતાં પગને ચટકયા કરે.
સરકી જતાં અળસિયાં
ઉંદરની લીંડી

ને પેલાં બટકણાં સાંઠીકડાં
નીકળી આવે બધું ઠેકઠેકાણેથી
અચાનક પથ્થર પર કોદાળી અથડાતાં
ઊડી પ્રડે કરચો
એકાદ સોંસરવી ઘૂસી જાય ડોળામાં
ને પચકી પડે ડોળો.
એકાદ ચામડીને છેદીને
ધસી જાય લોહીની નળીમાં
બેચાર ટીપા લોહીને બહાર હડસેલતાં
પરસેવે રેબઝેબ
હાફતોહાંફતો
ઊટકીઊટકીને કરેલા ખડકલા વચ્ચે
ઊભોઊભો નજર નાખું આસપાસ
ને થાય કે હવે શું કરું ?

કાનજી પટેલ

તે રાત્રે
ચન્દ્ર ચાલ્યો ગયો
જળ અને લીલોતરીમાં.
સૂરજ દેખાયો ખરો
પણ ઊંડા ધરામાં તળિયે તગતગ ઝીણી ખાપ જેનો.
તે રાત્રે ચન્દ્ર.
તર્યો જળમાં.
ડરાંડરાં આંખ જેવાં હતાં જળાશયો.
તે રાત્રે
ધરતીએ પડખું બદલ્યું નહીં.
વનસ્પતિની નસોમાં
ભમ્યો ચાંદા પારો.
કૂકડાનો અવાજ સાપઝભની જેમ
ઉગમણા અંધાર ગાભમાં ફરી વળ્યો.
તાંબડીમાં
ચળકયા કરી જળચાંદાની રાબ.
થથરી છારી આકાશની.
તારાઓનાં નાચગાન ને
અમે તરાપે બેસી તરવા ચાલ્યાં ચાંદો
આકાશી કમાનથી છૂટે તીર
ને
જળ વીંધાય નહીં.

ભરત નાયક

દીવાલ હોય તોતિંગ એવો આ કાગળ છે
વેરાયેલી કાગળ પર ચોરોટી.
તે પર હીરાકણી
ઉપર ઝીંક જરી ક્યાક પારો
એ પર પથરાયાં આગિયાનાં અજવાળાં પણ છે
કાગળ જો આ મસમોટી એક દીવાલ છે.
ઉપર છેડે ફાનસ ટમટમ.
કોર ડાબી સતી રાજબાનો હાથ હાથમાં હાથીદાંતનાં કંકણો.
ખૂણે ચાર કળાયેલ મોર માથે કલગી છે લીલી વરિયાળીનુ ઝૂમખુ
વચોવચ ચણાયેલો સૂરજ તાંબાનો એને બરુનાં કિરણો છે.
જમણી મેર ઊડતી એક ઘોડી
જેની પાંખોમાં જડાયેલી બરકતી કોડી
થનગન આગળ એના ડાબા પગની નાળ ને કાન
ને તંગ કોળેલી યોનિ પર ઝીક તગતગે છે.
તો દીવાલ આ નાંગરેલ વહાણનો ફડફડતો એક સઢ છે.
સઢમા ઘણા છેદ ઝીણા છેદેછેદમાં તાંતણા,
એમા પરપોટા ઝાકળ ધબકે છે
વહાણ હંકારે ચાર સ્વસ્તિક
ચારેય શિરે મુગટ છે ૐ
એમના હાથે છે હુનેસાં ત્રિશૂળ.
આ ત્રિશૂળની અણીઓ પર હીરાકણી ઝમકે છે
આમ ફડફડતો ફૂલેલો સઢ ચરક્યા કરતો અફાટ રેતીલો

એક પટ છે.
રેતકણેકણમાં ઝૂમખા ઝગૂકતાં પારાનાં.
આખાય પટ પર બધે ચળકચળક કાગળની કરચો ઊડ્યા
કરે છે.

પ્રાણજીવન મહેતા

૧

હું અહીં ઊભો અને પડછાયો નો વનમાં ગયો
વૃક્ષ રહ્યું ત્યાં અને એક છાયો જ મનમાં રહ્યો
જાવાનું છે વેંત જ છેટે અહીંથી, હવે શુ કરીશું
બચી છે એક આંગળ અમથી, વેઢા કેમ ગણીશુ
ઓરડી કાંટે જઈ અટક્યો છે સમય આ અમથો
પગ ખૂંત્યા છે ભોય મહીં ને હું ક્યાં રહું ભમતો
શેરી-સૂનકાર ઘર ઓસરી ભીંત-પછીત ભેકાર
ઓગળતો રેલો ઊંબર પર મારે તરફડત એંકાર
આંખ પુરાણી કાજળ ડબ્બીમાં જુવે બન્ને અંધકાર
ઊઘાડે અંગ ઊભો આંગણુ વચ્ચ ભણું હું ને હુંકાર
ચાડિયા માથે બેઠો લક્કડખોદ લે'રથી ચાંચ ઘસે
રેતી ખસતી પગ તળિયેથી (ને) ચાણીબોરમાં જાત વસે

૨

લખી કથા, કાંડા ઉપર તું ઝટ્ટ કરવત મેલ
અખર તો કૈં ઊકલે નહીં, ભાસે સઘળું ખેલ

અબરખ જેમ ઊખડે આવરણ ને ખરતું પિંડ
મોંમાથાનો મેળ નહીં ને ગાતા ગીત–ગોવિંદ

પૂંછડી ઉપર બેઠા પરમેશ્વર અતિ ગુણાનુરાગી
પટપટ થ'તી પાંપણ જુએ ખેલ–તમાસો ત્યાગી

લાગે છે કે આ કાયામાં ક્યાંક તો કૂંપળ ફૂટી
રેત વચાળે પગ ટેકવી શાહમૃગ સૂંઘે બૂંટી

ચાલો ચાલો પાછા પગલે પાછા પાછા વળીયે
પછવાળું પણ પાછળ પીઠ પસવારતુ વારે ઘડિયે

દેખીદેખી દુખ્યા કાન સાંભળ્યું તો સંભળાયું નહીં
સમજ ઘૂંટી ખરલમાં એમ કે ચપટીભર સમજાયું નહીં

સુરેશ જોષી

(ગતાંકથી ચાલુ)

એમની ચર્ચામાં વાસ્તવવાદનો મુદ્દો મુખ્ય છે અને એને એ રીતે સ્પષ્ટ ઉપસાવી પણ આપ્યો છે. એને માર્ક્સવાદી રસમીમાંસાનો પાયાનો જ નહિ પણ એક માત્ર મહત્ત્વનો મુદ્દો ગણવામાં આવે છે એથી ચર્ચામાં ઊણપો રહી જાય છે. દા. ત માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સ Typical પાત્રોને હંમેશા typical સંજોગોમાં જ રજૂ કરવા જોઈએ એવું કહેતા નથી. અને એવા સંજોગોમાં જે પાત્રો આવે તે હમેશાં typical જ હોવાનાં એવું કયુ નથી એ ઉપરાંત જ્યારે જ્યારે વાસ્તવિકતાની વિલક્ષણ ભાતોને સામાજિક સક્રિયતાના સંદર્ભમાં આલેખવામાં આવતી હોય ત્યારે એમાં સમાજમાંથી ઉત્ક્રાન્ત થતાં તત્ત્વોનો સમાવેશ કરવો કે ન કરવો કે એ તત્ત્વોનું એની ક્ષયિષ્ણુ અવસ્થામાં આલેખન કરવું પૂરતું થઈ પડે, કે કેમ એ વિશે માર્ક્સ કે એન્ગેલ્સે સ્પષ્ટ કશું કહ્યું નથી. સામાજિક સક્રિયતાના આલેખન પરત્વેની આ સન્દિગ્ધતા એ વાસ્તવવાદનો પ્રશ્ન છે. મિના કાઉત્સે પર લખેલા પત્રમાં એન્ગેલ્સ કહે છે કે વાદવિવાદ તે સામાજિક વાસ્તવિકતામાં પ્રચ્છન્ન રહેલા તાત્ત્વિક વિરોધોને સૂચવે છે માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સ બન્ને અપ્રકટ કે અન્તર્ગત એવાં વલણોને પ્રતિબદ્ધ કળાના લાક્ષણિક પ્રકટ બોધાત્મકતા તરફના ઝોકથી જુદું પાડીને જુએ છે. જર્મન કવિ Freiligrath સાથેના વાદવિવાદમાં માર્ક્સે કહ્યું છે કે કળાકાર ક્રાન્તિકારી પક્ષને જવાબદાર રહે એનો અર્થ એટલો જ કે એ પીડિત શ્રમિક વર્ગના ક્રમિક ઉત્ક્રાન્ત થતા આવતા મહત્ત્વને અભિવ્યક્ત કરે. Georgweerth ની કવિતા વિશેના નિબન્ધમાં, આમ છતાં, એન્ગેલ્સ કવિના પ્રકટ એવા વલણની પ્રશંસા કરે છે જેને કારણે કળાકાર એક નિઃસ્વાર્થી ધ્યેયનિષ્ઠ વ્યક્તિ તરીકે વર્તમાનના ગર્ભમાં રહેલા ભવિષ્યને પકડી લઈને એના વાચકો સમક્ષ રજૂ કરે છે.

એ બન્નેનાં કળાનાં મૂલ્યોની ચઢતી-ઊતરતી શ્રેણી વિશેના ખ્યાલો તથા કળાના ટકી રહી શકે એવાં મૂલ્યોનું માર્ક્સે કરેલું નિરીક્ષણ એમની ચર્ચાના એક બીજા મહત્ત્વના મુદ્દા સાથે સંકળાયેલું છે. એને માર્ક્સ universally human equivalent of art કહે છે. Sueની નવલકથાની નાયિકાના પાત્રનું વિશ્લેષણ કરતી વેળાએ માર્ક્સ આ મુદ્દાને સ્પર્શે છે. એ નાયિકાની જીવન્તતા એના બુર્ઝવા મધ્યમવર્ગીય પરિવેશને ઉલ્લંઘી જાય છે અને લેખક સુધ્ધાં, આમ તો માનવમૂલ્યોનું બોધપ્રધાન અને કઢંગુ ઠઠ્ઠાચિત્ર આલેખતો હોવા છતાં, એ પાત્રની જીવન્તતાને સ્વીકારવાને બાધ્ય થાય છે. વેગળાપણાને ટાળવાની શક્યતા અને સમૃદ્ધ વ્યક્તિમત્તામાં આરોપેલું મૂલ્ય, સફળ નીવડતી સંકલ્પશક્તિ, ઉત્સાહની સાહજિક્તા, બૌદ્ધિક અભિનિવેશ આ બધા ગુણોથી એસ્કાઈલસ અને શેક્સપિયરનાં પાત્રો પણ અનુપ્રાણિત થયેલાં છે.

હેગેલની રસમીમાંસાનું પ્રેરકબળ માર્ક્સ Comic અને Tragicની જે ચર્ચા કરે છે તેમાં, ગ્રીક કળાના ટકી રહેલા મહિમા વિશેના ચિન્તનમાં, અને એ બન્નેની વાસ્તવિકતાની વિભાવનાને માટે અનિવાર્ય એવા Typicalના ખ્યાલમાં જણાઈ આવે છે. આમ જર્મન પ્રશિષ્ટ રસમીમાંસા એ એમના પર પ્રભાવ પાડનારું મુખ્ય બળ છે. પણ આપણે એ યાદ રાખવું જોઈએ કે વેગળાપણાના અને એને ટાળવાના પ્રશ્નો વિશેની ચર્ચા તો રૂસો અને આદર્શ રાજ્યની કલ્પના કરતા સમાજવાદીઓનાં લખાણમાં પણ મળી રહે. ઝોલા અને એની પ્રકૃતિવાદી નવલકથા વિશે થયેલો ઊહાપોહ એન્ગેલ્સે વાસ્તવવાદ વિશે લખેલાં પત્રોની પશ્ચાદ્‌ભૂમિ પૂરી પાડે છે. પણ એ એકબાજુથી વીગતોનાં સત્યની વાસ્તવિકતાને સ્વીકારે છે તો સાથે સાથે પાત્રોની અને પરિસ્થિતિની લાક્ષણિકતા પર પણ ભાર મૂકે છે. ડિસેમ્બર ૧૩, ૧૮૮૩માં લેારા બાફાર્ગને લખેલા પત્રમાં એ કહે છે કે બાલ્ઝાકની કૃતિમાં ક્રાન્તિ વિશેનો જે ઊહાપોહ છે તેણે ૧૮૧૫ થી ૧૮૪૮ સુધીના ફ્રાન્સના ઇતિહાસને સમજવામાં, ઇતિહાસ વિશેનાં પુસ્તકો કરતાં વધારે મદદ કરી છે. કળાનું પ્રથમ કક્ષાનું અર્થઘટન. ભલે અપૂરતું અને કામચલાઉ, તો Mme Ae stael તથા બીજા ફ્રેન્ચ મીમાંસકોએ કરેલું જણાય છે. માર્ક્સ પોતે એક બહુશ્રુત વિદ્વાન હતો. એણે ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ એની નજીકના સમયના રસકીય સિદ્ધાંતોને તપાસ્યા છે અને આ ચિન્તકો પાસેથી પણ એ ઘણું શીખ્યો છે. પ્લેટો, એરિસ્ટોટલ અને ડ્યુરેરની વિચારણા એના બૌદ્ધિક વારસાના મહત્ત્વના અંશો છે.

માર્ક્સવાદી રસમીમાંસાના વિકાસની ભૂમિકા કંઈક આવી છે. આમ છતાં, માર્ક્સ એન્ગેલ્સની રસકીય વિચારણાને એમના જાગતિક દૃષ્ટિબિન્દુથી જુદી પાડીને

જોઈ શકાશે નહિ એ પરત્વે રસકીય નહિ એવો સંદર્ભ પણ અત્યન્ત મહત્ત્વનો હોય છે. હેગેલની રસમીમાંસાનો માર્કસના પર મુખ્ય પ્રભાવ ન પડ્યો હોય એમ ગણીએ તોય માર્કસને અનુસરતી વિચારણાના મહત્ત્વના વિષયો, નિરીક્ષણો અને અભિપ્રાયોને આડકતરી રીતે હેગેલની ફિલસૂફીએ જ ઘડ્યાં છે, ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યને આગળ કરતું જે દાર્શનિક આન્દોલન ૧૮મી સદીના સમયમાં થયું અને જેનો વિકાસ મોન્તેસ્ક્યુ, રૂસો, વિન્કલમાન, હર્ડર, ફ્રાન્સના ચિન્તકો અને હેગેલની Histriosophy દ્વારા થયો અને જે અંગ્રેજ અર્થશાસ્ત્રીઓ અને ફ્રાન્સના ઇતિહાસવિદો સુધી વિસ્તર્યો એના માર્કસના પર પડેલા ઊંડા પ્રભાવની પણ ઉપેક્ષા થઈ શકે નહિ. પ્રગતિ વિશેનો અર્વાચીન ખ્યાલ (જે આદર્શ રાજ્યની કલ્પના તરફ ફંટાઈ જાય છે) પણ આ સાથે સંબંધ ધરાવનાર રસમીમાંસાને લગતું નહિ છતાં અગત્યનું પરિબળ છે. ૧૭૭૦ના ક્રાન્તિકારી ગાળા દરમ્યાન આવેલું આ યુરોપમાં પ્રવર્તતું સામાજિક અને રાજકીય સિદ્ધાન્તચર્ચાનું વલણ પણ સામૂહિક જીવનમાં ન્યાય અને ડહાપણ માટેની અપેક્ષાને માટે પોષક નીવડ્યું છે. પુરાણા ગ્રીસમાં મનુષ્ય અને સમાજ વચ્ચેની સંવાદિતાનું જે સ્વપ્ન જોવામાં આવ્યું હતું તેમાં પણ આવો ઝોક દેખાતો હતો આ બાબતમાં માર્કસ વિંકલમાન, હોલ્ડરલિન, હેગેલ અને બીજાઓને અનુસર્યો છે. માર્કસનો, વધારે સાગી માનવીય પરિસ્થિતિનો, ખ્યાલ ખાસ તો ભવિષ્યના સંદર્ભમાં હતો. અહીં માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સ ભવિષ્યમાં માનવજાતિની પ્રગતિ થવાની છે એવું માનનારા ચિન્તકો સાથે સમ્મત હતા

માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સનો દાર્શનિક, વૈચારિક, અને રસકીય ભૂમિકા પર રોમેન્ટિક સમ્પ્રદાય સાથેનો સંઘર્ષ અવિરત ચાલ્યા કરતો હતો. આમ છતાં, તે જમાનામાં રસમીમાંસા અંગેના વાદવિવાદનો જે ઢાંચો હતો, પૂર્વપક્ષ અને ઉત્તરપક્ષની જે રીતે માંડણી થતી હતી તેની અસરથી આ બન્ને પૂરેપૂરા મુક્ત થઈ શક્યા નથી. એમણે નીચેના પ્રશ્નોની જે રીતે માંડણી કરી છે તેમાં આ પ્રભાવ વર્તાઈ આવે છે: (૧) એક પક્ષે કળાકારની સ્વતન્ત્રતા અને સામે પક્ષે રાષ્ટ્ર, સમાજ અને માનવજાતિ પ્રત્યેની એની જવાબદારીનો પ્રશ્ન (૨) કળાકાર સૌન્દર્યના એકાકી સાધક તરીકે શાશ્વત, સત્યના પૂજારી તરીકે અને એની સામે કળાકારની ક્રાન્તિ પરત્વેની પ્રતિબદ્ધતાનો પ્રશ્ન (૩) કળાનું લાક્ષણિક રસકીય કાર્યક્ષેત્ર અને એની સામે જ્ઞાનપરક અને નીતિપરક ક્ષેત્રોનો પ્રશ્ન (૪) એક બાજુથી અનિયન્ત્રિત, અમર્યાદ વ્યક્તિગત સ્વૈરવિહાર અને બીજી બાજુથી કુદરતના નિશ્ચિત નિયમો પરત્વેની કળાની અધીનતાનો પ્રશ્ન. આ બધા પ્રશ્નો અને વિરોધોને માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સ ટાળી શક્યા નથી. આમ છતાં, એમની વિચારણાનો

વ્યાપક પ્રભાવ એ સમય પર પડ્યો એ એક જુદો જ મુદ્દો છે -

'અત્યાર સુધી આપણે માકર્સ અને એન્ગેલ્સે શું શું સ્વીકાર્યું અને આલોચનાત્મક રીતે આત્મસાત્ કર્યું તે જોયું. હવે એમણે શાનો પરિહાર કર્યો એ જોવું પણ જરૂરી છે. એમણે ક્રાઉસ, વાઈઝ અને હેગેલના વસ્તુલક્ષી આદર્શવાદના પર પરોક્ષ કે અપરોક્ષ રીતે પ્રહાર કર્યા. સાથે સાથે Kant, Fichte અને રોમેન્ટિક સમ્પ્રદાયના આત્મલક્ષી આદર્શવાદનો પણ વિરોધ કર્યો. કળાખાતર કળાના સિદ્ધાન્તનો પરિહાર કર્યો તો સાથે સાથે છીછરા બોધવાદનો પણ વિરોધ કર્યો. રૂપરચનાનું મહત્ત્વ એમણે સ્વીકાર્યું પણ રૂપરચનાવાદનો વિરોધ કર્યો. રસાનુભવમાં અન્તર્ગત રીતે રહેલા પ્રાકૃતિક આવેગને એમણે કદી નકારી કાઢયો નહીં પણ માનવી અને પશુમાં સમાન રીતે રહેલી અમુક પ્રકારની રસવૃત્તિની વાત નકારી કાઢી.

એમણે પ્રકટ અપ્રકટ એવા ઘણા આધારો એમની વિચારણાના વિશાળ ક્ષેત્ર માટે લીધા. આથી કોઈ એમ કહી દે કે એ બન્નેએ રસકીય વિચારણાના ઇતિહાસમાં કશું કર્યું નથી. આવો પ્રયત્ન પશ્ચિમનાં આ વિષયના વિદ્વાનોએ કર્યો પણ છે. એમણે એમની વિભાવનાઓને હેગેલની વિચારણા તથા ૧૮૫૦ના ફ્રેન્ચ વાસ્તવવાદની સાથે મૂકીને ઝાંખી પાડવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. તો બીજી બાજુથી કેટલાક સોવિયેત વિદ્વાનો માકર્સની વિચારણાને બેલિન્સ્કી તથા ચેર્નીગેવ્હીસ્કીથી અભિન્ન લેખી છે આની પાછળ પ્રાપ્ત સામગ્રીનો અર્ધજરતીયન્યાયે વિનિયોગ કરવાનું વલણ રહ્યું છે. માર્ક્સનો વેગળાપણું તથા વેગળાપણાના અભાવની સમસ્યા પરત્વેનો અભિગમ સાવ નવો છે તે એના Histiriosophy-ના નવા ઉપક્રમને કારણે. કેટલાક લોકો કળાને ક્ષીણ થઈ ગયેલી અને મરણોન્મુખ લેખતા હતા પણ સાથે સાથે યાતના સહેતી માનવજાતિ માટે એ જ આશા અને આશ્વાસનરૂપ છે એમ માનતા હતા. આ વિરોધાભાસને માકર્સે નવી રીતે મૂક્યો. રસવૃત્તિવાળો માનવી હવે આવશે એવી આગાહી તો કરી શકાય પણ એના આગમનને સમસ્ત માનવજાતિના ક્રાન્તિકારી સામાજિક રાજકીય પરિવર્તનની અપેક્ષા રહે છે એવા નિષ્કર્ષ પર માર્ક્સ આવ્યો હતો. અને કળાકારે પણ વિકલ્પમાંથી પસંદગી કરી લેવાની છે. એકદંડિયા મહેલમાં રહીને પોતાની જાતને એ છેતરવા ઇચ્છે કે સમાજમાં થતાં પરિવર્તનોને સ્વીકારીને ક્રાન્તિકારી પ્રગતિમાં સહભાગી થવા ઇચ્છે છે ? વાસ્તવવાદના પ્રશ્નને એમણે સંસ્કાર્યો છે. હેગેલના વાસ્તવવાદના ખ્યાલ કરતાં એમનો ખ્યાલ જુદો છે. એમાં ઐતિહાસિક રીતે ગતિશીલ તત્ત્વોની અભિજ્ઞતા મળે છે. અહીં વિચારણાને કળાગત પસંદગીનું એક અંગ ગણવામાં આવે છે. રસકીય ચેતનાના ઉદ્‌ભવસ્થાન વિશેનું એમનું

જોઈ શકાશે નહિ એ પરત્વે રસકીય નહિ એવો સંદર્ભ પણ અત્યન્ત મહત્ત્વનો હોય છે. હેગેલની રસમીમાંસાનો માર્કસના પર મુખ્ય પ્રભાવ ન પડ્યો હોય એમ ગણીએ તોય માર્ક્સને અનુસરતી વિચારણાના મહત્ત્વના વિષયો, નિરીક્ષણો અને અભિપ્રાયોને આડકતરી રીતે હેગેલની ફિલસૂફીએ જ ઘડ્યાં છે. ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યને આગળ કરતું જે દાર્શનિક આન્દોલન ૧૮મી સદીના સમયમાં થયું અને જેનો વિકાસ મોન્તેસ્ક્યુ, રૂસો, વિન્કલમાન, હર્ડર, ફ્રાન્સના ચિન્તકો અને હેગેલની Histriosophy દ્વારા થયો અને જે અંગ્રેજ અર્થશાસ્ત્રીઓ અને ફ્રાન્સના ઇતિહાસવિદો સુધી વિસ્તર્યો એના માર્કસના પર પડેલા ઊંડા પ્રભાવની પણ ઉપેક્ષા થઈ શકે નહિ. પ્રગતિ વિશેનો અર્વાચીન ખ્યાલ (જે આદર્શ રાજ્યની કલ્પના તરફ ફંટાઈ જાય છે) પણ આ સાથે સંબંધ ધરાવનાર રસમીમાંસાને લગતું નહિ છતાં અગત્યનું પરિબળ છે. ૧૭૭૦ના ક્રાન્તિકારી ગાળા દરમ્યાન આવેલું આ યુરોપમાં પ્રવર્તતું સામાજિક અને રાજકીય સિદ્ધાન્તચર્ચાનું વલણ પણ સામૂહિક જીવનમાં ન્યાય અને ડહાપણ માટેની અપેક્ષાને માટે પોષક નીવડ્યું છે. પુરાણા ગ્રીસમાં મનુષ્ય અને સમાજ વચ્ચેની સંવાદિતાનું જે સ્વપ્ન જોવામાં આવ્યું હતું તેમાં પણ આવો ઝોક દેખાતો હતો. આ બાબતમાં માર્ક્સ વિંકલમાન, હોલ્ડરલિન, હેગેલ અને બીજાઓને અનુસર્યો છે. માર્ક્સનો, વધારે સારી માનવીય પરિસ્થિતિનો, ખ્યાલ ખાસ તો ભવિષ્યના સંદર્ભમાં હતો. અહીં માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સ ભવિષ્યમાં માનવજાતિની પ્રગતિ થવાની છે એવું માનનારા ચિન્તકો સાથે સમ્મત હતા.

માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સનો દાર્શનિક, વૈચારિક, અને રસકીય ભૂમિકા પર રોમેન્ટિક સમ્પ્રદાય સાથેનો સંઘર્ષ અવિરત ચાલ્યા કરતો હતો. આમ છતાં, તે જમાનામાં રસમીમાંસા અંગેના વાદવિવાદનો જે ઢાંચો હતો, પૂર્વપક્ષ અને ઉત્તરપક્ષની જે રીતે માંડણી થતી હતી તેની અસરથી આ બન્ને પૂરેપૂરા મુક્ત થઈ શક્યા નથી. એમણે નીચેના પ્રશ્નોની જે રીતે માંડણી કરી છે તેમાં આ પ્રભાવ વર્તાઈ આવે છે : (૧) એક પક્ષે કળાકારની સ્વતન્ત્રતા અને સામે પક્ષે રાષ્ટ્ર, સમાજ અને માનવજાતિ પ્રત્યેની એની જવાબદારીનો પ્રશ્ન (૨) કળાકાર સૌન્દર્યના એકાકી સાધક તરીકે શાશ્વત, સત્યના પૂજારી તરીકે અને એની સામે કળાકારની ક્રાન્તિ પરત્વેની પ્રતિબદ્ધતાનો પ્રશ્ન (૩) કળાનું લાક્ષણિક રસકીય કાર્યક્ષેત્ર અને એની સામે જ્ઞાનપરક અને નીતિપરક ક્ષેત્રોનો પ્રશ્ન (૪) એક બાજુથી અનિયન્ત્રિત, અમર્યાદ વ્યક્તિગત સ્વૈરવિહાર અને બીજી બાજુથી કુદરતના નિશ્ચિત નિયમો પરત્વેની કળાની અધીનતાનો પ્રશ્ન. આ બધા પ્રશ્નો અને વિરોધોને માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સ ટાળી શક્યા નથી. આમ છતાં, એમની વિચારણાનો

વ્યાપક પ્રભાવ એ સમય પર પડ્યો એ એક જુદો જ મુદ્દો છે -

અત્યાર સુધી આપણે માકર્સ અને એન્ગેલ્સે શું શું સ્વીકાર્યું અને આલોચનાત્મક રીતે આત્મસાત્ કર્યું તે જોયું. હવે એમણે શાનો પરિહાર કર્યો એ જોવું પણ જરૂરી છે. એમણે ક્રાઉસ, વાઈઝ અને હેગેલના વસ્તુલક્ષી આદર્શવાદના પર પરોક્ષ કે અપરોક્ષ રીતે પ્રહાર કર્યા. સાથે સાથે Kant, Fichte અને રોમેન્ટિક સમ્પ્રદાયના આત્મલક્ષી આદર્શવાદનો પણ વિરોધ કર્યો. કળાખાતર કળાના સિદ્ધાન્તનો પરિહાર કર્યો તો સાથે સાથે છીછરા બોધવાદનો પણ વિરોધ કર્યો. રૂપરચનાનું મહત્ત્વ એમણે સ્વીકાર્યું પણ રૂપરચનાવાદનો વિરોધ કર્યો. રસાનુભવમાં અન્તર્ગત રીતે રહેલા પ્રાકૃતિક આવેગને એમણે કદી નકારી કાઢ્યો નહીં પણ માનવી અને પશુમાં સમાન રીતે રહેલી અમુક પ્રકારની રસવૃત્તિની વાત નકારી કાઢી.

એમણે પ્રકટ અપ્રકટ એવા ઘણા આધારો એમની વિચારણાના વિશાળ ક્ષેત્ર માટે લીધા. આથી કોઈ એમ કહી દે કે એ બન્નેએ રસકીય વિચારણાના ઇતિહાસમાં કશું કર્યું નથી. આવો પ્રયત્ન પશ્ચિમનાં આ વિષયના વિદ્વાનોએ કર્યો પણ છે. એમણે એમની વિભાવનાઓને હેગેલની વિચારણા તથા ૧૮૫૦ના ફ્રેન્ચ વાસ્તવવાદની સાથે મૂકીને ઝાંખી પાડવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. તો બીજી બાજુથી કેટલાક સોવિયેત વિદ્વાનો માકર્સની વિચારણાને બેલિન્સ્કી તથા ચેર્નીશેવ્સ્કીથી અભિન્ન લેખી છે આની પાછળ પ્રાપ્ત સામગ્રીનો અર્ધજરતીયન્યાયે વિનિયોગ કરવાનું વલણ રહ્યું છે. માર્ક્સનો વેગળાપણું તથા વેગળાપણાના અભાવની સમસ્યા પરત્વેનો અભિગમ સાવ નવો છે તે એના Histiriosophy-ના નવા ઉપક્રમને કારણે. કેટલાક લોકો કળાને ક્ષીણ થઈ ગયેલી અને મરણોન્મુખ લેખતા હતા પણ સાથે સાથે યાતના સહેતી માનવજાતિ માટે એ જ આશા અને આશ્વાસનરૂપ છે એમ માનતા હતા. આ વિરોધાભાસને માકર્સે નવી રીતે મૂક્યો. રસવૃત્તિવાળો માનવી હવે આવશે એવી આગાહી તો કરી શકાય પણ એના આગમનને સમસ્ત માનવજાતિના ક્રાન્તિકારી સામાજિક રાજકીય પરિવર્તનની અપેક્ષા રહે છે એવા નિષ્કર્ષ પર માર્ક્સ આવ્યો હતો. અને કળાકારે પણ વિકલ્પમાંથી પસંદગી કરી લેવાની છે. એકદંડિયા મહેલમાં રહીને પોતાની જાતને એ છેતરવા ઇચ્છે કે સમાજમાં થતાં પરિવર્તનોને સ્વીકારીને ક્રાન્તિકારી પ્રગતિમાં સહભાગી થવા ઇચ્છે છે? વાસ્તવવાદના પ્રશ્નને એમણે સંસ્કાર્યો છે. હેગેલના વાસ્તવવાદના ખ્યાલ કરતાં એમનો ખ્યાલ જુદો છે. એમાં ઐતિહાસિક રીતે ગતિશીલ તત્ત્વોની અભિજ્ઞતા મળે છે. અહીં વિચારણાને કળાગત પસંદગીનું એક અંગ ગણવામાં આવે છે. રસકીય ચેતનાના ઉદ્ભવસ્થાન વિશેનું એમનું

અર્થઘટન જુદું છે અને તે ઐતિહાસિક ભૌતિકવાદ તથા તાર્કિક ભૌતિકવાદના સંદર્ભમાં કરવામાં આવ્યું છે. માર્ક્સ માને છે કે સમાજનો વિકાસ જડ બળો દ્વારા થાય છે. સમાજની એક પ્રકારની વ્યવસ્થામાંથી જ તેની વિરોધી વ્યવસ્થા ઊભી થાય છે. અને આગળ જતાં તેમાથી તેની પણ નવી વિરોધી વ્યવસ્થા ઊભી થાય છે. આવા સ્થિતિ-વિરોધ સમન્વયવાદના પર આ અર્થઘટન આધાર રાખે છે. માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સે જે મુખ્ય મુખ્ય મુદ્દાઓ ચર્ચ્યા તેનાથી ઓગણીસમી સદીની રસમીમાંસામાં કેટલાક નવા પ્રશ્નો ઉપસ્થિત થયા.

એમની રસમીમાંસા એ એક પૂર્ણવિકસિત નવો સિદ્ધાન્ત છે એમ કહેવું વધારે પડતું ગણાશે. પણ એમના વિચારોને પ્રાસંગિક, આકસ્મિક ચિંતન રૂપે ગણીને લેખામાં ન લેવા એ પણ બેજવાબદાર લેખાશે. આ વિશેનાં એમના વિધાનો કેવળ એમની અંગત રુચિ કે પસંદગીના પર આધાર રાખતા નથી. આપણે જોઈ ગયા તેમ આ રસકીય વિચારણાને આંતરિક સંગતિ છે જેનું નિયમન સુવિકસિત ફિલસૂફી દ્વારા થયું છે, પરંપરાગત રસમીમાંસાનાં પુસ્તકોમાં જે સમસ્યાઓ ચર્ચાય છે તેનો એમા સમાવેશ છે, અને એવી એમની ચર્ચા મહત્ત્વની અને પાયાની છે એટલું તો આપણે ભારપૂર્વક કહેવું જોઈએ. એ સાચું કે માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સે કેટલીક સમસ્યાઓ વિશે લખ્યું જ નથી. એમની રસકીય વિચારણા સર્વાશ્લેષી નથી. એઓ કોઈ આત્યન્તિક પદ્ધતિ આપતા નથી પણ એ દૃષ્ટિએ મૂલ્યાંકન કરીશું તો એમના કાર્યની સાચી વ્યાખ્યા આપી શકાશે નહિ. એમના પોતાના સમયમાં એમણે કરેલા અર્પણમાં કેટલી મૌલિકતા હતી અને એનો પ્રભાવ ભવિષ્યનાં સિદ્ધાન્તો, આલોચનાઓ અને કલાત્મક સર્જનાત્મકતા પર કેવો પડ્યો તેને આધારે નિર્ણય લેવાનું ઉચિત ગણાશે એ ધોરણે તપાસીએ તો માર્ક્સ અને એન્ગેલ્સની રસમીમાંસાનું ઐતિહાસિક અને સૈદ્ધાન્તિક દૃષ્ટિએ ઘણું મહત્ત્વ છે.

અભિજિત વ્યાસ

ફિલ્મ એટલે શું તેની કલ્પના કર્યા વગર કે તેને જાણ્યા વગર ફિલ્મ વિષે એલફેલ લખનારો એક વર્ગ ગુજરાતીમાં તેમ જ ભારતની અન્ય ભાષાઓમાં બહુ મોટા પ્રમાણમાં અસ્તિત્વ ધરાવે છે. સેંકડોની સંખ્યામાં ફિલ્મ સામયિકો બહાર પડે છે તેમ જ તે લોકોમાં ત્વરિત ગતિએ વંચાય પણ છે. એટલે સહેલામાં સહેલું કાર્ય ફિલ્મી પત્રકારત્વનું થઈ ગયું છે. અને કોઈ પણ માણસ આ માધ્યમને સમજ્યા વગર લખતો થઈ ગયો અને બધા જ પ્રમુખ પત્રોએ આવો વર્ગ પોષ્યો પણ છે. પરિણામે એક હલકી કક્ષાનું ફિલ્મી પત્રકારત્વ (યેલો જર્નાલીઝમ જેવું કે પછી કહાય તેનાથી પણ વધારે બદતર) આપણે ત્યાં વ્યાપક સ્તરે પ્રસર્યું. આ બધું જાણવા છતાં તેના દ્વારા લખાતી સામગ્રી જ્યારે વ્યાપક પણે વંચાવા લાગી છે ત્યારે બૌદ્ધિક તેમ જ સાંસ્કારિક માણસને આઘાત આપે છે. ઘણા વખતથી હું એવું માનતો આવ્યો છું કે સિનેમાના ગંભીર માધ્યમ વિષે વાત કરતાં કે લખતાં તેને સમજવું જરૂરી છે. દરેક ફિલ્મી વિવેચકે પહેલાં એ સમજવું જરૂરી છે કે તે ફિલ્મ મેકીંગ આર્ટ સમજે છે કે નહીં? જો તે આ વસ્તુ સમજતો હોય તો જ તેને ફિલ્મો ઉપર વિવેચનો લખવાનો અધિકાર છે. આવું ઘણા વખતથી વિચારતો જ હતો ત્યાં ચિદાનંદ દાસગુપ્તાનું એક પુસ્તક 'ટોકીંગ એબાઉટ ફિલ્મ' હાથમાં આવ્યું અને વાંચતાં અનુભવાયું કે આ દેશમાં કોઈક તો જરૂર એવું છે જે ફિલ્મ જેવા ગંભીર માધ્યમને સમજદારી પૂર્વક અને જવાબદારીથી તેના વિષે વાત કરીને લખે છે. એટલે ફિલ્મમાં રસ લેતાં તમામ લોકોએ, પછી તે પત્રકાર હોય, ટેકનીશિયન હોય, કે દર્શક હોય તેણે આ પુસ્તક જરૂરથી વાંચી અભ્યાસ કરવા જેવું ખરું.

આમ તો ચિદાનંદ દાસગુપ્તા ફિલ્મ અને તેને લગતી વીગતો ઘણા વખતથી લખતા જ હતા. અને આ ક્ષેત્રે તેમણે ઘણું પ્રદાન કરેલું છે. આરંભથી જ

સિનેમા પ્રત્યેની તેમની જાગરુકતાએ તેમને સત્યજિત રાય અને અન્યો સાથે મળીને ૧૯૪૭માં કલકત્તા ફિલ્મ સોસાયટી સ્થાપના કરવા પ્રેર્યા હતા. જે ભારતમાં ફિલ્મ સોસાયટીઓના પાયા રૂપ હતી. એમણે પોતે કેટલીક દસ્તાવેજી ફિલ્મો પણ બનાવી છે જેવી કે 'ડાન્સ ઓફ શિવ', 'બીરજુ મહારાજ', 'એક્રોસ ધી રીવર' અને બંગાળીમાં એક ફીચર ફિલ્મ 'ફિરેત ફેરત' બનાવ્યું છે જે જાગરુક વિવેચકો અને દર્શકોમાં ખૂબ જ ચર્ચાયું છે. તેમણે 'ઇન્ડિયન ફિલ્મ રીવ્યુ' તેમજ 'ઇન્ડિયન ફિલ્મ કલ્ચર' ઉપર નિબંધો લખી, સંપાદિત કરીને 'ધી ક્રન્સાઇસ હીસ્ટરી ઓફ ધી સીનેમા' અને 'ઇન્ટર નેશનલ ફિલ્મ ગાઇડ'ને તેમનું પ્રદાન કર્યું છે. તે ઉપરાંત તેમણે 'સીનેમા ઓવ સત્યજિત રાય' નામનું એક આખું પુસ્તક સત્યજિત રાય જેવા સમર્થ ફિલ્મ દિગ્દર્શકની કલાસૂઝ અને સર્જન પ્રતિભા વિશે પ્રકાશિત કર્યું છે. પ્રસ્તુત પુસ્તક 'ટોકીંગ એબાઉટ ફિલ્મ્સ' એ એ જ માધ્યમને સ્પર્શતા અભ્યાસ લેખોનુ એક સંકલન છે જેમા સારી ફિલ્મ કોને કહેવી? સ્ક્રીન પ્લે (સીનારીયો) અને સાહિત્યને શું સબંધ છે? શુ હજી પણ બંગાળી ચલચિત્રો સત્યજિત રાયની અસર તળે છે? શું હજી પણ ભારતીય સીનેમાનો સુવર્ણયુગ આવશે—એવા પ્રશ્નોની ચર્ચા કરે છે. અને એ અંગેની સમજપૂર્વકની છણાવટ કરે છે લેખકે પુસ્તકને ત્રણ વિભાગમા વિભાજિત કર્યું છે પહેલા વિભાગમા લેખકે ભારતીય સિનેમા પરિસ્થિતિ ઉપરનું નિરૂપણ કર્યું છે. જેને, 'ઇન્ડિયન સિનેમા : હાઈ એન્ડ લો' શીર્ષક આપવામાં આવ્યું છે. અને તેમાં, 'ધી કલ્ચરલ બેસિસ ઓફ ઇન્ડિયન સીનેમા,' 'ઇન ડીફેન્સ ઓફ ધ બોકસ ઓફિસ', 'મ્યુઝીક: ઓપિયમ ઓફ ધી માસીઝ?' 'ધી ફ્યૂટીલીટી ઓફ ફિલ્મ સેન્સરશીપ', 'બરૂઆ: લીજન્ડ એન્ડ રીઆલીટી', 'સત્યજિત રાય : ફર્સ્ટ ટેન ઇયર્સ', બેંગાલી સીનેમા : ઇન એન્ડ આઉટ ઓફ ધી રાય અમ્બ્રેલા', 'આર ફિલ્મ સોસાઇટી મેસરી?', અને "ધી ગોલ્ડન એજ ઓફ ઇન્ડિયન સિનેમા : સ્ટીલ ટુ કમ?", એમ નવ પ્રકરણમાં વહેંચાયેલું છે.

પહેલા જ પ્રકરણમાં તેમણે લખ્યું છે, "ભારતીય ચલચિત્રો, દેશ જેટલો વ્યાપક છે તેટલા જ વ્યાપક રીતે ફેલાયેલાં છે. અને તેનાં ગીતો એક છેડેથી બીજા છેડા સુધી ગવાય છે પણ આ એવાં ગીતો છે જેમાં પોપ મ્યુઝીકથી શરૂ કરીને પાશ્ચાત્ય જગતની તેમ જ અન્ય ભારતીય લોક સંગીતની અને બધી જ જાતની તરજોનું મિશ્રણ હોય છે. અને તેના ઉપર થતાં નૃત્યો નથી હોતાં ભારતીય કે નથી હોતા પાશ્ચાત્ય અને આ બધું એવું તાલમેલિયું છે કે તેમાં નથી હોતું કોઈ ગદ્ય કે નથી હોતું સિનેમા. તેઓ તો બીજા પ્રકરણમાં લખે છે, "ભારતીય ફિલ્મમાં પાર્શ્વસંગીત ઘોંઘાટથી વિશેષ કંઈ કાર્ય કરતું નથી. પાર્શ્વ'

સંગીત એ ફિલ્મને અવાજ દ્વારા એક અસર આપે છે." લોકગીત અને નૃત્યો વિષે તેઓ લખે છે, "લોકગીત અને લોકનૃત્યો મૃતઃપ્રાય થઈ રહ્યાં છે. એટલું જ નહીં પણ સમાજની વ્યવસ્થા અને પરિસ્થિતિના બદલાવા સાથે તે સંપૂર્ણપણે ભૂંસાઈ રહ્યાં છે. ભારત એક જ એવો દેશ છે જ્યાં દરેક ફિલ્મમાં ગીત સંગીત હોય છે, પછી ગમે તેવી વાર્તા હોય, હસવાનો પ્રસંગ હોય કે કરુણ હોય, વાસ્તવદર્શી હોય કે કાલ્પનિક હોય, સામાજિક હોય કે ધાર્મિક હોય કે રહસ્યમય હોય તે ગીતોથી મઢાયેલા જ હોય છે." તેમનું બીજું નિરીક્ષણ એ છે કે ગીતો દ્વારા અધૂરા અને અણઆવડતવાળા કે ઓછી સૂઝવાળા દિગ્દર્શકો અને કલાકારો દર્શકોનું ધ્યાન બીજે દોરે છે. (શીર્ષકમાં જ તેને અફીણની ઉપમા આપી છે) સંપૂર્ણપણે સંગીત અને તેય ભારતીય શાસ્ત્રીય સંગીત પર આધારિત ઉદયશંકરની ફિલ્મ 'કલ્પના' નો ઉલ્લેખ તે પાર્શ્વ સંગીતની વાત સમજાવતાં કહે છે કે તે એક સંપૂર્ણપણે સમજદારીથી થયેલી તરજોને ફિલ્મના માધ્યમમાં કેવી રીતે બેસાડી છે તે સમજાવે છે. અને પછી લખે છે કે ભારતીય શાસ્ત્રીય સંગીતનો સાચો અને સમજદારી ભરેલો ઉપયોગ, પાર્શ્વસંગીતમાં તો એક વિદેશી દિગ્દર્શકે કર્યો છે અને તે ઝયાં રેનવારની ફિલ્મ 'ધી રીવર'માં, ભારતીય સંગીતનો જે ઉપયોગ ત્યાં થયો છે તેવો અને તેટલો સારો તો ઉદયશંકરની ફિલ્મમાં પણ નથી થયો તેને તેઓ સવિસ્તર સમજાવે છે આમાંનાં કેટલાંક નિરીક્ષણો ખરેખર સૂઝ માગી લે તેવાં છે. અને લેખકે સત્યજિત રાય, મૃણાલ સેન તેમ જ ઋત્વિક ઘટકની ફિલ્મો સાથે પંડિત રવિશંકર, અલી અકબરખાન, વિલાયતખાન, વનરાજ ભાટિયા, અને વિજય રાઘવરાવના સંગીતના અને દિગ્દર્શનનાં સુમેળના તેમ જ અસંગતિઓના અભ્યાસનિષ્ઠ દૃષ્ટાંતો રજૂ કરે છે.

"બરુઆ : લીજન્ડ એન્ડ રીઆલીટી'માં તેમણે પ્રમથેશ બરુઆની ફિલ્મો અંગે વિશદ રીતે ચર્ચા કરી છે. પણ લેખક ચિદાનંદ દાસગુપ્તાની કલાસૂઝનો લાભ મળ્યો હોય તો તે છઠ્ઠા પ્રકરણમાં સત્યજિત રાયની પ્રથમ દશ વર્ષમાં બનેલી ફિલ્મોને. પ્રસ્તુત પુસ્તકનું સૌથી મોટું પ્રકરણ આ જ છે અને તેમાં તેમણે સત્યજિત રાયની ફિલ્મો, પથેર પંચાલી, અપરાજિતો, અપુર સંસાર (અપુ ત્રિવેણીના ચલચિત્રો), દેવી, સમાપ્તિ, ચારુલતા, કાપુરુષ અભિજાન, જલસાઘર, મહાનગર, કાંચનજંઘા અને રવીન્દ્રનાથ ટાગોર એમ તેર ચિત્રો વિશેનો વિશદ અભ્યાસ લેખ છે. તેમાં આવતાં પાત્રો (વાર્તાના તેમ જ ફિલ્મમાં પાઠ ભજવતા કલાકારો એમ બન્નેનો)ના બંગાળી સમાજ અને ટાગોર સાહિત્યમાંની અસરની ચર્ચા કરી છે. એટલું જ નહીં પણ પ્રત્યેક ચલચિત્રને તેના પ્રત્યેક પાત્રોની સાથે ફિલ્મના માધ્યમની અંદર થતાં કાર્યને તપાસ્યાં છે. આ પ્રકરણ આટલું સુંદર થયું છે તેનાં ઘણાં કારણો છે

તેમાંનું એક તો લેખકને સત્યજિત રાય પ્રત્યેનો ઊંડો અભ્યાસ પણ છે. આગળ કહ્યું તેમ લેખકે એકલા સત્યજિત રાય ઉપર જ એક આખું પુસ્તક 'સિનેમા એાવ સત્યજિત રાય' પ્રકટ કરેલું છે. અન્યથા પણ સમગ્ર પુસ્તકમાં લેખકનો સત્યજિત પ્રત્યેનો અભ્યાસ અને માન લગભગ તમામ પ્રકરણમાં તાદશ થાય છે. તેની જ રીતે તે પછીના પ્રકરણમા તે સત્યજિત રાયની બંગાળના ચલચિત્ર-સર્જકો ઉપરની અસરને તપાસે છે અને એને અનુષંગે ઋત્વિક ઘટક, મૃણાલ સેન, તપન સિંહા, અજય કારને લઈને તેમની ફિલ્મો, તેમના પાત્રો, સંગીત અને દિગ્દર્શનને સત્યજિતના દિગ્દર્શન અને કસબની સાથે સરખાવી કયા કોણ કેવું અનોખાપણું લઈ આવ્યું છે તેનાં તેનાં નિદર્શનો આલેખ્યાં છે. પ્રકરણના આરંભમાં બંગાળ અને તેના સમાજ ઉપર પાશ્ચાત્ય અસરથી શરૂ કરીને હિન્દી ફિલ્મમાંના બંગાળીઓનું પ્રદાન અને સામાજિક પરિસ્થિતિઓની સાથે સાથે કલાગત પ્રવૃતિઓમાં બંગાળીઓના પ્રદાનની અને તેની અસરોની પણ નોંધ તેમણે એક અભ્યાસીની અદાથી કરી છે.

પુસ્તકનો બીજો ભાગ 'સ્પીકીંગ ઈન જનરલ' એવા શીર્ષક નીચે 'વૉટ ઈઝ એ ગૂડ ફિલ્મ? 'ધી સ્ટોરી એન્ડ ધી ફિલ્મ' 'ધી સ્ક્રીન પ્લે એઝ લીટરેચર,' 'ધી ડૉક્યુમેન્ટ્રી : આર્ટ ઑવ પ્રોપેગેન્ડા,' ફિલ્મસ રીમેમ્બર્ડ,' 'સિનેમા ઈન ધી સીક્સટીઝ : સમ ટ્રેન્ડસ,' 'નોટ્સ ઑન ઍશિયન સિનેમા' એમ સાત પ્રકરણોમાં વહેંચાયેલો છે

મોટા ભાગના દર્શકો પોતે જે સાહિત્ય વાંચે છે તેને તેઓ જોવાનું ખૂબ જ પસંદ કરે છે. પણ પછી તેઓ ફિલ્મ અને સાહિત્યની તુલના કરીને સાહિત્યને ફિલ્મ કરતાં વધારે સારું ગણવાની કોશિશ કરે છે, હેમલેટ અને ઓથેલોનું ઉદાહરણ આપતાં લેખક લખે છે કે આ બન્ને નાટકો જ્યારે દર્શાવાયાં ત્યારે તેના દર્શકોએ એવું કહ્યુ હતું કે ફિલ્મ કરતાં પુસ્તક વાંચતાં વધારે આનંદ આવે છે. અને આમ બનવાનું કારણ લેખકના (અને મારા પણ) મતે એવું છે કે દર્શક તેની સામે રહેલા પુસ્તકને જ ફિલ્મમાં શોધવાની કોશિશ કરે છે. અને તેની સામે ફિલ્મમાં સબળ માધ્યમ દ્વારા થયેલો પ્રયાસ નાકામયાબ બને છે. એટલે લેખક એ વસ્તુ ઉપર ભાર મૂકે છે કે જેમ દરેક ભાષા શીખવી પડે છે તેમ ફિલ્મની ભાષા (Film as a language) પણ સમજવી જરૂરી છે, (p. 112) ફિલ્મમાં બનતી નાની નાની ઘટનાઓ વિષે મોટા ભાગના દર્શકો સજાગ નથી હોતા એટલે તેમણે કહ્યું છે કે ફિલ્મ એ થ્રી ડાયમેન્શનલ આર્ટ છે અને તેને તેના પરિપ્રેક્ષ્યમાં સમજવી ખૂબ આવશ્યક છે. આગળ એઓ લખે છે, "The film director does so as much as the novelist or the poet, the painter

or the sculptor. He too must express his feeling for life through a form – the film." (p. 124). પણ ફિલ્મ દિગ્દર્શક તે ચિત્રકાર કે લેખક જેવો નથી કે બ્રશ કે પેન હાથમાં લેતાં તેનું સર્જન કરી શકે. ફિલ્મ દિગ્દર્શકે ને ઉપરાંત બીજા ઘણા ઉપર આધાર રાખવો પડે છે જેથી તે બધાનાં વિવિધ કાર્યો સમજવાની તેનામાં સજાગતા હોવી જરૂરી છે. સમગ્ર ફિલ્મના સર્જન માટે તેઓ લખે છે, "Physically, Film-making is a group activity. But as creative work, it must be the product of an individual imagination." (p. 124). પણ આગળ જતાં કહે છે કે દરેક વ્યક્તિને એનું પોતાનું એક vision હોય છે જે વાંચતાં કે જોતાં મગજની આંખ દ્વારા સાકાર થતું હોય છે. "But having an image in your mind and putting it on film are two different things..(p. 124). એટલે આગળ જતાં કહે છે કે It is not the eye behind camera, but the mind behind the eye that counts (p. 125). (the directer wishes to express himself like an author or a composer–p. 112)

'ધી સ્ક્રીન પ્લે એઝ લીટરેચર' એ પ્રકરણમાં એમણે સુપ્રસિદ્ધ ફિલ્મ દિગ્દર્શકોની સ્ક્રીનપ્લેની ચર્ચા-કરી છે. અને સ્ક્રીનપ્લેનો પણ ઉત્તમ સાહિત્ય તરીકે સ્વીકાર કર્યો છે. આના પ્રતિપાદનમાં લેખકે કેટલાક સ્ક્રીનપ્લેમાંથી ઉદાહરણો આપ્યાં છે. એ પછી આગળ જતાં કેટલીક દસ્તાવેજી ફિલ્મો વિષે વાત કરી છે અને એને પણ ઉદાહરણ સહિત તપાસી છે.

'ફિલ્મ્સ રીમેમ્બર્ડ' પ્રકરણમાં લેખકે જોયેલી અને યાદ રહી ગયેલી સારી તેમ જ ખરાબ ફિલ્મોની વાતો છે. આ પ્રકરણ 'સ્પીકીંગ ઈન જનરલ'ના વિભાગ હેઠળ લેવાને બદલે ત્રીજા વિભાગ 'ઈન અ પર્સનલ વેઈન'માં લીધું હોત તો વધારે યોગ્ય હતું. સમગ્ર પ્રકરણમાં ભારતીય તેમ જ અન્ય ભાષાઓની વિદેશી કલાત્મક અને ચર્ચાસ્પદ ફિલ્મો વિશેની માન્યતાઓ નિરૂપાયેલી છે. અલબત્ત ગમા-અણગમાનાં પૂરતાં કારણો તેમણે આપ્યાં છે છતાં એ આખો નિબંધ એક અંગત નોંધથી વિશેષ નથી, એ પછીનાં પ્રકરણોમાં એમણે સાઈઠના દાયકાની ફિલ્મો વિશે અને રશિયન સિનેમા વિશેની રસપ્રદ સામગ્રીઓ આપી છે.

ત્રીજો વિભાગ 'ઈન અ પર્સનલ વેઈન'માં બે પ્રકરણ છે. પ્રથમ પ્રકરણ 'ફ્રોમ એડવર્ટાઈઝીંગ ટુ ફિલ્મ્સ'માં જાહેરાતના માધ્યમમાંથી ફિલ્મના કલાના માધ્યમમાં પ્રવેશેલા સર્જક દિગ્દર્શકોની વાત કરી છે જ્યારે ત્રીજા વિભાગના બીજા અને સંકલનના અંતિમ પ્રકરણ 'ડાન્સ ઓફ શિવઃ પોસ્ટ સ્ક્રીપ્ટ ટુ અ

ફિલ્મ'માં તેમણે પોતે જ ઉતારેલી દસ્તાવેજી ફિલ્મ 'ડાન્સ ઑવ શિવ'ની વિશદ રીતે વાત કરી છે એકંદરે સમગ્ર સંકલનમાં ચિદાનંદ દાસગુપ્તાની અભ્યાસપૂર્ણ અને ચિંતનશીલ નિરૂપણ માટે ફિલ્મ કલાના ચાહકો તો આ પુમ્તક જરૂરથી વાંચવું રહ્યું. વળી ફિલ્મના માધ્યમને સમજવા માટે દર્શકોને પ્રસ્તુત પુસ્તકનો સહારો તો જરૂર મળે જ છે. સરખામણીમાં દર્શકને માટે પોતાની ફિલ્મ અંગેની સમજનો તાત્ત્વિક વિકાસ સાધે તેવું આવું પુસ્તક વસાવવું કદાચ મોંઘું પડશે. જોગાનુજોગ આ જ વર્ષે 'સાઈટ એન્ડ સાઉન્ડ'ને પચાસ વર્ષ પૂરાં થાય છે અને તેનું પણ સુવર્ણ જયંતી સંકલન ડેવીડ વીલ્સને કર્યું છે જે અભ્યાસીએ તો જોવું જ રહ્યું પણ 'ઈ' ના સંપાદકોએ પણ અવશ્ય જોવું જરૂરી બને છે.

Talking About Films, લેખક : Chidananda Dasgupta,
પ્રકાશક : Orient Longman Limited, કિંમત : Rs. 30/-.

સંગીત એ ફિલ્મને અવાજ દ્વારા એક અસર આપે છે.'' લોકગીત અને નૃત્યો વિષે તેઓ લખે છે, ''લોકગીત અને લોકનૃત્યો મૃતઃપ્રાય થઈ રહ્યાં છે. એટલું જ નહીં પણ સમાજની વ્યવસ્થા અને પરિસ્થિતિના બદલાવા સાથે તે સંપૂર્ણપણે ભૂંસાઈ રહ્યાં છે. ભારત એક જ એવો દેશ છે જ્યાં દરેક ફિલ્મમાં ગીત સંગીત હોય છે, પછી ગમે તેવી વાર્તા હોય, હસવાનો પ્રસંગ હોય કે કરુણ હોય, વાસ્તવદર્શી હોય કે કાલ્પનિક હોય, સામાજિક હોય કે ધાર્મિક હોય કે રહસ્યમય હોય તે ગીતોથી મઢાયેલા જ હોય છે.'' તેમનું બીજું નિરીક્ષણ એ છે કે ગીતો દ્વારા અધૂરા અને અણઆવડતવાળા કે ઓછી સૂઝવાળા દિગ્દર્શકો અને કલાકારો દર્શકોનું ધ્યાન બીજે દોરે છે. (શીર્ષકમાં જ તેને અફીણની ઉપમા આપી છે) સંપૂર્ણપણે સંગીત અને તેય ભારતીય શાસ્ત્રીય સંગીત પર આધારિત ઉદયશંકરની ફિલ્મ 'કલ્પના' નો ઉલ્લેખ તે પાર્શ્વ સંગીતની વાત સમજાવતાં કહે છે કે તે એક સંપૂર્ણપણે સમજદારીથી થયેલી તરજોને ફિલ્મના માધ્યમમાં કેવી રીતે બેસાડી છે તે સમજાવે છે. અને પછી લખે છે કે ભારતીય શાસ્ત્રીય સંગીતનો સાચો અને સમજદારી ભરેલો ઉપયોગ, પાર્શ્વસંગીતમાં તો એક વિદેશી દિગ્દર્શકે કર્યો છે અને તે ઝયાં રેનવારની ફિલ્મ 'ધી રીવર'માં, ભારતીય સંગીતનો જે ઉપયોગ ત્યાં થયો છે તેવો અને તેટલો સારો તો ઉદયશંકરની ફિલ્મમાં પણ નથી થયો તેને તેઓ સવિસ્તર સમજાવે છે આમાંનાં કેટલાંક નિરીક્ષણો ખરેખર સૂઝ માગી લે તેવાં છે. અને લેખકે સત્યજિત રાય, મૃણાલ સેન તેમ જ ઋત્વિક ઘટકની ફિલ્મો સાથે પંડિત રવિશંકર, અલી અકબરખાન, વિલાયતખાન, વનરાજ ભાટિયા, અને વિજય રાઘવરાવના સંગીતના અને દિગ્દર્શનનાં સુમેળના તેમ જ અસંગતિઓના અભ્યાસનિષ્ઠ દૃષ્ટાંતો રજૂ કરે છે.

'બરુઆ : લીજન્ડ એન્ડ રીઆલીટી'માં તેમણે પ્રમથેશ બરુઆની ફિલ્મો અંગે વિશદ રીતે ચર્ચા કરી છે. પણ લેખક ચિદાનંદ દાસગુપ્તાની કલાસૂઝનો લાભ મળ્યો હોય તો તે છઠ્ઠા પ્રકરણમાં સત્યજિત રાયની પ્રથમ દશ વર્ષમાં બનેલી ફિલ્મોને. પ્રસ્તુત પુસ્તકનું સૌથી મોટું પ્રકરણ આ જ છે અને તેમાં તેમણે સત્યજિત રાયની ફિલ્મો, પથેર પંચાલી, અપરાજિતો, અપુર સંસાર (અપુ ત્રિવેણીના ચલચિત્રો), દેવી, સમાપ્તિ, ચારુલતા, કાપુરુષ અભિજાન, જલસાઘર, મહાનગર, કાંચનજંઘા અને રવીન્દ્રનાથ ટાગોર એમ તેર ચિત્રો વિશેનો વિશદ અભ્યાસ લેખ છે તેમાં આવતાં પાત્રો (વાર્તાના તેમ જ ફિલ્મમાં પાઠ ભજવતા કલાકારો એમ બન્નેનો)ના બંગાળી સમાજ અને ટાગોર સાહિત્યમાંની અસરની ચર્ચા કરી છે.. એટલું જ નહીં પણ પ્રત્યેક ચલચિત્રને તેના પ્રત્યેક પાત્રોની સાથે ફિલ્મના માધ્યમની અંદર થતાં કાર્યને તપાસ્યાં છે. આ પ્રકરણ આટલું સુંદર થયું છે તેનાં ઘણાં કારણો છે

તેમાંનું એક તો લેખકને સત્યજિત રાય પ્રત્યેનો ઊંડો અભ્યાસ પણ છે. આગળ કહ્યું તેમ લેખકે એકલા સત્યજિત રાય ઉપર જ એક આખું પુસ્તક 'સિનેમા ઑાવ સત્યજિત રાય' પ્રકટ કરેલું છે. અન્યથા પણ સમગ્ર પુસ્તકમાં લેખકનો સત્યજિત પ્રત્યેનો અભ્યાસ અને માન લગભગ તમામ પ્રકરણમાં તાદશ થાય છે. તેવી જ રીતે તે પછીના પ્રકરણમાં તે સત્યજિત રાયની બંગાળના ચલચિત્ર-સર્જકો ઉપરની અસરને તપાસે છે અને એને અનુષંગે ઋત્વિક ઘટક, મૃણાલ સેન, તપન સિંહા, અજય કારને લઈને તેમની ફિલ્મો, તેમના પાત્રો, સંગીત અને દિગ્દર્શનને સત્યજિતના દિગ્દર્શન અને કસબની સાથે સરખાવી ક્યાં કોણ કેવું અનોખાપણું લઈ આવ્યું છે તેનાં તેનાં નિદર્શનો આલેખ્યાં છે. પ્રકરણના આરંભમાં બંગાળ અને તેના સમાજ ઉપર પાશ્ચાત્ય અસરથી શરૂ કરીને હિન્દી ફિલ્મમાંના બંગાળીઓનું પ્રદાન અને સામાજિક પરિસ્થિતિઓની સાથે સાથે કલાગત પ્રવૃતિઓમાં બંગાળીઓના પ્રદાનની અને તેની અસરોની પણ નોંધ તેમણે એક અભ્યાસીની અદાથી કરી છે.

પુસ્તકનો બીજો ભાગ 'સ્પીકીંગ ઈન જનરલ' એવા શીર્ષક નીચે 'વૉટ ઈઝ એ ગૂડ ફિલ્મ ?' 'ધી સ્ટોરી ઍન્ડ ધી ફિલ્મ' 'ધી સ્ક્રીન પ્લે એઝ લીટરેચર,' 'ધી ડોક્યુમેન્ટ્રી : આર્ટ ઑાવ પ્રોપેગેન્ડા,' ફિલ્મસ રીમેમ્બર્ડ,' 'સિનેમા ઈન ધી સીક્સટીઝ : સમ ટ્રેન્ડસ,' 'નોટ્સ ઑાન રશિયન સિનેમા' એમ સાત પ્રકરણોમાં વહેંચાયેલો છે.

મોટા ભાગના દર્શકો પોતે જે સાહિત્ય વાંચે છે તેને તેઓ જોવાનું ખૂબ જ પસંદ કરે છે. પણ પછી તેઓ ફિલ્મ અને સાહિત્યની તુલના કરીને સાહિત્યને ફિલ્મ કરતાં વધારે સારું ગણવાની કોશિશ કરે છે, હેમલેટ અને ઓથેલોનું ઉદાહરણ આપતાં લેખક લખે છે કે આ બન્ને નાટકો જ્યારે દર્શાવાયાં ત્યારે તેના દર્શકોએ એવું કહ્યું હતું કે ફિલ્મ કરતાં પુસ્તક વાંચતાં વધારે આનંદ આવે છે. અને આમ બનવાનું કારણ લેખકના (અને મારા પણ) મતે એવું છે કે દર્શક તેની સામે રહેલા પુસ્તકને જ ફિલ્મમાં શોધવાની કોશિશ કરે છે. અને તેની સામે ફિલ્મમાં સબળ માધ્યમ દ્વારા થયેલો પ્રયાસ નાકામયાબ બને છે. એટલે લેખક એ વસ્તુ ઉપર ભાર મૂકે છે કે જેમ દરેક ભાષા શીખવી પડે છે તેમ ફિલ્મની ભાષા (Film as a language) પણ સમજવી જરૂરી છે, (p 112) ફિલ્મમાં બનતી નાની નાની ઘટનાઓ વિષે મોટા ભાગના દર્શકો સજાગ નથી હોતા એટલે તેમણે કહ્યું છે કે ફિલ્મ એ થ્રી ડાયમેન્શનલ આર્ટ છે અને તેને તેના પરિપ્રેક્ષ્યમાં સમજવી ખૂબ આવશ્યક છે. આગળ એઓ લખે છે, "The film director does so as much as the novelist or the poet, the painter

or the sculptor. He too must express his feeling for life through a form – the film." (p. 124). પણ ફિલ્મ દિગ્દર્શક તે ચિત્રકાર કે લેખક જેવો નથી કે બ્રશ કે પેન હાથમાં લેતાં તેનું સર્જન કરી શકે. ફિલ્મ દિગ્દર્શકે તે ઉપરાંત બીજા ઘણા ઉપર આધાર રાખવો પડે છે જેથી તે બધાનાં વિવિધ કાર્યો સમજવાની તેનામાં સજાગતા હોવી જરૂરી છે. સમગ્ર ફિલ્મના સર્જન માટે તેઓ લખે છે, "Physically, Film-making is a group activity. But as creative work, it must be the product of an individual imagination." (p. 124). પણ આગળ જતાં કહે છે કે દરેક વ્યક્તિને એનું પોતાનું એક vision હોય છે જે વાંચતાં કે જોતાં મગજની આંખ દ્વારા સાકાર થતું હોય છે. "But having an image in your mind and putting it on film are two different things. (p. 124). એટલે આગળ જતાં કહે છે કે It is not the eye behind camera, but the mind behind the eye that counts (p. 125). (the directer wishes to express himself like an author or a composer–p. 112)

'ધી સ્ક્રીન પ્લે એઝ લીટરેચર' એ પ્રકરણમાં એમણે સુપ્રસિદ્ધ ફિલ્મ દિગ્દર્શકોની સ્ક્રીનપ્લેની ચર્ચા કરી છે. અને સ્ક્રીનપ્લેનો પણ ઉત્તમ સાહિત્ય તરીકે સ્વીકાર કર્યો છે. આના પ્રતિપાદનમાં લેખકે કેટલાક સ્ક્રીનપ્લેમાંથી ઉદાહરણો આપ્યાં છે. એ પછી આગળ જતાં કેટલીક દસ્તાવેજી ફિલ્મો વિષે વાત કરી છે અને એને પણ ઉદાહરણ સહિત તપાસી છે.

'ફિલ્મ્સ રીમેમ્બર્ડ' પ્રકરણમાં લેખકે જોયેલી અને યાદ રહી ગયેલી સારી તેમ જ ખરાબ ફિલ્મોની વાતો છે. આ પ્રકરણ 'સ્પીકીંગ ઈન જનરલ'ના વિભાગ હેઠળ લેવાને બદલે ત્રીજા વિભાગ 'ઈન અ પર્સનલ વેઈન'માં લીધું હોત તો વધારે યોગ્ય હતું. સમગ્ર પ્રકરણમાં ભારતીય તેમ જ અન્ય ભાષાઓની વિદેશી કલાત્મક અને ચર્ચાસ્પદ ફિલ્મો વિશેની માન્યતાઓ નિરૂપાયેલી છે. અલબત્ત ગમા-અણગમાનાં પૂરતાં કારણો તેમણે આપ્યાં છે. છતાં એ આખો નિબંધ એક અંગત નોંધથી વિશેષ નથી, એ પછીનાં પ્રકરણોમાં એમણે સાઈઠના દાયકાની ફિલ્મો વિશે અને રશિયન સિનેમા વિશેની રસપ્રદ સામગ્રીઓ આપી છે:

ત્રીજો વિભાગ 'ઈન અ પર્સનલ વેઈન'માં બે પ્રકરણ છે. પ્રથમ પ્રકરણ 'ફ્રોમ એડવર્ટાઈઝીંગ ટુ ફિલ્મ્સ'માં જાહેરાતના માધ્યમમાંથી ફિલ્મના કલાના માધ્યમમાં પ્રવેશેલા સર્જક દિગ્દર્શકોની વાત કરી છે જ્યારે ત્રીજા વિભાગના બીજા અને સંકલનના અંતિમ પ્રકરણ 'ડાન્સ ઓફ શિવઃ પોસ્ટ સ્ક્રીપ્ટ ટુ અ

ફિલ્મ'માં તેમણે પોતે જ ઉતારેલી દસ્તાવેજી ફિલ્મ 'ડાન્સ ઓવ શિવ'ની વિશદ રીતે વાત કરી છે. એકંદરે સમગ્ર સંકલનમાં ચિદાનંદ દાસગુપ્તાની અભ્યાસપૂર્ણ અને ચિંતનશીલ નિરૂપણ માટે ફિલ્મ કલાના ચાહકો તો આ પુસ્તક જરૂરથી વાંચવું રહ્યું. વળી ફિલ્મના માધ્યમને સમજવા માટે દર્શકોને પ્રસ્તુત પુસ્તકનો સહારો તો જરૂર મળે જ છે સરખામણીમાં દર્શકને માટે પોતાની ફિલ્મ અંગેની સમજનો તાત્ત્વિક વિકાસ સાધે તેવું આવુ પુસ્તક વસાવવું કદાચ ઓછું પડશે. જોગાનુજોગ આ જ વર્ષે 'સાઈટ એન્ડ સાઉન્ડ'ને પચાસ વર્ષ પૂરાં થાય છે અને તેનું પણ સુવર્ણ જયંતી સંકલન ડેવીડ વીલ્સને કર્યું છે જે અભ્યાસીએ તો જોવું જ રહ્યું પણ 'ઝ'ના સંપાદકોએ પણ અવશ્ય જોવું જરૂરી બને છે.

Talking About Films, લેખક : Chidananda Dasgupta,
પ્રકાશક : Orient Longman Limited, કિંમત : Rs. 30/-.

હરિવલ્લભ ભાયાણી

અધ્યયન-અધ્યાપન તથા આસ્વાદ–વિવેચનના નિમિત્તે મધ્યકાલીન ગુજરાતી-હિંદી વગેરેના (તેમ જ પ્રાચીન સંસ્કૃત-પ્રાકૃતના) સાહિત્ય સાથે આપણે ઘણા લાંબા સમયથી કામ પાડતા આવ્યા છીએ, પણ એ સાહિત્યના ભાવનના કેટલાક પાયાના પ્રશ્નોને આપણે ઊંડાણથી તપાસ્યા નથી. એવો એક પ્રશ્ન તે પ્રાચીન-મધ્યકાલીન ભક્તિકવિતાનો આસ્વાદ — એટલે કે અર્વાચીન સાહિત્ય વડે જેની રુચિ ઘડાઈ છે, જે આધુનિક સાહિત્યિક સંવેદનપટુતા ધરાવે છે તેવા ભાવકનો એ કવિતાનો આસ્વાદ.

એક તરફ છે 'વસંતવિલાસ', ભાલણનું 'કાદંબરી આખ્યાન', 'માધવા-નલ–કામકંદલા', 'ઢોલા–મારુ' 'કાન્હડદે પ્રબંધ' વગેરે, તો બીજી તરફ છે મીરાં ને નરસિંહનાં પદો, પ્રેમાનંદ ને ભાલણના દશમ સ્કંધ (કે 'સૂરસાગર' મૂળ ભાગવતનો દશમ સ્કંધ) વગેરે. આમાંથી પાછલા પ્રકારની કૃતિઓની કવિતાને કેવળ લૌકિક કે સાંસારિક અર્થ ને ભાવની કવિતા લેખે જ માણવી જોઈએ? આગલા પ્રકારની કૃતિઓની જેમ જ તેમને પણ તેમાં પ્રતીત થતાં સંવિધાન, રચનારીતિ, ભાષાનો વિનિયોગ, છંદ–લય–અલંકારની વિધાયકતા વગેરે અનુસાર માત્ર એમને આધારે જ મૂલવવી? તેમના ધાર્મિક તત્ત્વ ને, ભક્તિભાવને, ઔપદેશિકતાને ઓઠું કે આગંતુક માનીને અવગણવાં? એવા અભિગમથી તપાસતાં એ કૃતિઓનો સમગ્રપણે તેમની રચનાનો હિસાબ બરાબર આપી શકાશે? એ દૃષ્ટિએ એમના કવિઓને ન્યાયપૂર્વક મૂલવી શકીશું?

આ પ્રશ્નોના ઉત્તર જેઓ હામાં આપે છે, તેમને જે થોડીક ગંભીર મુશ્કેલીઓનો (કદાચ અપરિહાર્ય મુશ્કેલીઓનો) સામનો કરવાનું અનિવાર્ય બને છે. તે વિશે તેમણે ઘટતી ચિંતા કરી હોવાનું દેખાતું નથી.

એક તો કવિઓએ પોતે જ વારંવાર અને તદ્દન સ્પષ્ટપણે કહેલું છે કે આ રચનાઓ વડે અમે હરિગુણ ગાઈએ છીએ, ભક્તિ કરીએ છીએ. એ ધર્મ-

સાધન કે મોક્ષસાધન છે. વળી 'ગાય, શીખે ને સાંભળે એનો હોજો વૈકુંઠવાસ' એવી ફળશ્રુતિ પણ અનેકવાર મળે છે. ટૂંકમાં રચના ગમે તેટલી કાવ્યાત્મક હોય તો પણ કવિને માટે અહીં કાવ્યકરણ મુખ્યપણે સાધ્ય નથી, પણ કોઈ વધુ મહત્ત્વના ઇતર સાધ્યનું સાધન છે. આ હકીકતને જો આપણે અવગણીએ તો કવિની સમજ કે પ્રામાણિકતા વિશે શંકા કરવાનું અનિવાર્ય બને.

બીજું, ઉપર્યુક્ત સાહિત્યની અનેક રચનાઓને અને તે તે કૃતિના ગણનપાત્ર અંશોને અકવિતાની કોટિમાં ધકેલી દેવાની પરિસ્થિતિ સર્જાય છે. કાવ્યકરણ મુખ્ય સાધ્ય હોય, અને એ સાધન હોય—એ બંનેનાં પરિણામ સહેજે જુદાં જુદાં હોવાનાં. કાવ્યાત્મકતાની એકમાત્ર દૃષ્ટિએ જોતાં કોઈ પણ ધર્માશ્રિત રચનાના વધતા ઓછા અંશો પ્રયોજન વગરના બની જાય છે અને અનેક સ્થળે કવિ કેવળ પદ્યકાર બની એમતો હોવાનું માનવું પડે છે. પ્રેમાનંદ, નરસિંહ મીરાં, વિદ્યાપતિ, સૂર વગેરેની ઘણીખરી રચનાઓ માટે આ સંકટ ઊભું થશે.

ત્રીજી મુશ્કેલી વધુ ગંભીર છે. એક ઉદાહરણથી તેને સ્પષ્ટ કરું. ભાગવત પુરાણમાંનું અને ભાગવતમૂલક રચનાઓમાંનું કૃષ્ણ અને ગોપીઓ વચ્ચેના અનુરાગનું નિરૂપણ લઈએ. આને જો કેવળ લૌકિક નાયક-નાયિકાની રતિ તરીકે, શૃંગાર રસના નિરૂપણ તરીકે ઘટાવીએ આ વાદીએ, તો આમાં (૧) પરકીયાપ્રેમ અને (૨) એક સાથે અનેક શૃંગાર રસના નિરૂપણ તરીકે નાયિકાઓ જોડે એક નાયકની રતિ એવા બે ગંભીર દોષોની આપત્તિ આવી પડે છે. 'ગીતગોવિંદ'નું કાવ્યતત્ત્વ નિઃશંક ઘણી ઊંચી કોટિનું છે, પણ એને સમગ્ર કૃતિ તરીકે લેતાં, આ પાયાની હકીકતોને કૃતિના ભાવન સાથે કશી લેવાદેવા નથી એમ માની નહીં શકાય. તે તે કલાકૃતિને પોતપોતાની રીતે વિષયના પ્રત્યેક પાસાની સંભાળ લેવી જ પડે છે. કૃષ્ણને પરમાત્મા તરીકે લઈએ, પ્રતીકાત્મક અર્થઘટન કરીએ, 'લીલા' તરીકે ઘટાવીએ, લૌકિક નાયક-નાયિકાના પ્રેમોપચારમાં સીમિત ન કરીએ, અને એમ કાવ્ય કેવળ રમણીયતાની અનુભૂતિ જ નહીં, પણ ઇતર પ્રયોજનોને સાધતું હોવાનું સ્વીકારીએ, તો જ કૃષ્ણ અને ગોપીઓના પ્રેમવિષયક એ રચનાઓનો સંતોષકારક ખુલાસો પ્રાપ્ત થાય.

મધ્યકાલીન ધાર્મિક કવિતાને અર્વાચીન પાશ્ચાત્ય પરંપરાના કલા અને સાહિત્યના માપદંડો લાગુ પાડતાં જે જે ફલિત થતું હોય તેમની તલસ્પર્શી વિચારણા કર્યા વગર, એ કવિતાની પ્રશંસા કે નિંદા કરીએ તેનું કેટલું મૂલ્ય?

તંત્રીશ્રી,

એતદ્‌નો અડસઠમો અંક વાંચીને અમારી કેટલીક ભ્રમણાઓ ભાંગી પડી. વાંચ્યા પછી, વિચાર્યા પછી થયું કે નિર્ભ્રાન્તિ થવા કરતાં ભ્રમણામાં રહેવું વધુ સારું હોય છે. નાહક જીવ બાળવો અને આ જીવ બળવામાં પણ અમારા જેવાને કોઈ સાથ ન આપે. અમે અત્યાર સુધી ખામોશ રહ્યા. અમને એમ કે ગુજરાતી સાહિત્યના કુશળક્ષેમની જવાબદારી અમારા એકલાની તો નથી જ પણ ત્રણ મહિના સુધી અમે અનુભવેલી વેદના કોઈ કરતાં કોઈએ જણાવી નહીં એટલે અમારી આંતરડી કકળી ઊઠી.

ગુજરાતના આધુનિક સાહિત્યવિવેચકો આગલી પેઢીના સર્જક - વિવેચકોને ભાંડવામાંથી ઊંચા આવતા નથી એટલે અમે માની લીધું હતું કે આ આધુનિક વિવેચકોએ પોતાના ઉત્તમ આદર્શો - ધોરણો ઊભાં કર્યાં હશે. પણ આ આદર્શો કેટલા તો ઉત્તમ છે એનો એક નમૂનો આપના સામાયિકના આ અંકમાં શ્રી પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટલિખિત 'નવલકથામાં વસ્તુસામગ્રીનો વિનિયોગ' લેખ પૂરો પાડે છે.

અમે ભોળે ભાવે એમ માનતા હતા કે કદાચ કોઈ વિવેચક અંગ્રેજી ભાષામાં અનૂદિત થયેલા લેખોના અનુવાદો પોતાના નામે છપાવી નાખવાની હિંમત કરે, કારણ કે મોટા ભાગના વાચકો અંગ્રેજી વાંચતા નથી, અંગ્રેજી પુસ્તકો એમને હાથવગાં હોતાં નથી પણ શ્રી પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટે તો બહુ જ પ્રગલ્ભતાપૂર્વક પોતાના લેખમાં શ્રી જયંત કોઠારીના 'ઉપક્રમ'(૧૯૬૯) પુસ્તકમાંથી બેઠા ઉતારા કર્યા છે કદાચ શ્રી બ્રહ્મભટ્ટ એમ માનતા હોય કે જયંત કોઠારી તો મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં અત્યારે ગળાડૂબ છે, એટલે 'એતદ્' જેવું સામાયિક તેઓ નહીં વાંચતા હોય; અને એટલે આ પરાક્રમ કરવામાં કશો વાંધો નથી.

આપના વાચકોને અને આપશ્રીને આવા થોડા નમૂનાઓ જાણવામાં રસ પડશે એમ માનીને સાદર કરીએ છીએ :

'નવલકથાનું ઉપાદાન આપણી આજુબાજુની વાસ્તવિકતા છે.' ('ઉપક્રમ', પૃ. ૧૦૩)

આ વાક્ય તો પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટે એવું ને એવું મૂકી દીધું છે. (એતદ્, ડિસે. ૮૩. પૃ. ૨૩ છેલ્લેથી ત્રીજી લીટી)

ધારો કે આ પ્રકારના વાક્યને સર્વસામાન્ય પ્રકારનું ગણી કાઢીએ અને આગળ વધીએ –

'કોઈ પેટલીકર 'યુગનાં એંધાણ' નિરૂપવા બેસે ત્યારે સામાજિક કાર્યકરનો પોતાનો સ્વાંગ નીચે ન મૂકે અને પાત્રોનાં જીવનને સર્જક-પ્રતિભાથી પ્રકાશિત કરવાને બદલે વીગતપ્રચુરતાથી એ પાત્રોના હેતુને જીવનકાર્યોને સમજાવવા બેસે ત્યારે તેઓ છાપાળવી વાસ્તવિકતાથી ખાસ આગળ નથી વધતા.' ('ઉપક્રમ', પૃ. ૧૦૩)

શ્રી જયંત કોઠારીની આ અભિવ્યક્તિને કેવો પ્રાસાદિક વળાંક પ્રાપ્ત થયો છે તે હવે જુઓ :

'ઈશ્વર પેટલીકર 'યુગનાં એંધાણ' નિરૂપતી વખતે પોતાનો સામાજિક કાર્યકરનો સ્વાંગ હટાવી પાત્રોનાં જીવનને સર્જનાત્મક શક્તિથી જીવંત બનાવવાને બદલે બિનજરૂરી વીગતપ્રચુરતાથી પાત્રોના હેતુઓ અને જીવનકાર્યોને સમજાવવા બેસે ત્યારે તેઓ છાપાળવી વાસ્તવિકતાથી ખાસ આગળ નથી વધતા.' (એતદ્, પૃ. ૨૦, પેરેગ્રાફ ૨, પંક્તિ ૫)

જયંત કોઠારીએ 'યુગના એંધાણ' પછી 'લીલુડી ધરતી' અને 'શેવાળની શતદલ'ની જે ચર્ચા કરી તેને શ્રી બ્રહ્મભટ્ટ ઠેકી ગયા છે —

'પણ નંદપરા ગામના લોકો પર ગુજરાએલા સિતમની વાત તો આપણે છાપામા વાંચી હતી છતાં કોઈ દલાલ 'પાદરનાં તીરથ'મા માનવહૃદયને સમજવાની પોતાની વિશિષ્ટ સૂઝથી અને છતાં બૌદ્ધિક તટસ્થતાથી એનું વર્ણન કરે છે ત્યારે એ સૃષ્ટિનું કંઈક જુદું જ દર્શન અને દર્શનની પ્રતીતિ આપણામાં જન્મે છે એ કેમ ભૂલી જઈએ? કાનજી અને જીવી કે કાળુ અને રાજુ કંઈ આપણે માટે સાવ અપરિચિત નહોતા; પણ પન્નાલાલ એમના જીવનનો સંવેદનસંદર્ભ 'મળેલા જીવ' અને 'માનવીની ભવાઈ'મા જે રીતે ઉપસાવી આપે છે, એ રીતે તો આપણે એમને ઓળખ્યાં નહોતાં જ.' ('ઉપક્રમ', પૃ. ૧૦૪)

હવે જોઈ લ્યો ચમત્કાર —

'નંદપરા ગામના લોકો પર ગુજારવામાં આવેલા અત્યાચારની વાત આપણે છાપામાં વાંચી હોય છતાં જયંતિ દલાલ 'પાદરનાં તીરથ'માં માનવહૃદયને સમજવાની પોતાની કોઠાસૂઝથી અને સર્જક-તાટસ્થ્યથી એનું વર્ણન કરે છે ત્યારે એ સૃષ્ટિનું આપણે કંઈક જુદું જ દર્શન કરી શકીએ છીએ. કાળુ અને રાજુ આપણને સાવ અપરિચિત તો નહોતાં જ, છતાં પન્નાલાલ પટેલે એમના જીવનનો સંવેદનસંદર્ભ 'માનવીની ભવાઈ'માં જે રીતે ઉપસાવી આપ્યો છે એ રીતે તો આપણે એમને ઓળખતાં નહોતાં જ.' (એતદ્, પૃ. ૨૨, પેરેગ્રાફ ૨, પંક્તિ ૯થી)

હરિવલ્લભ ભાયાણી

અધ્યયન-અધ્યાપન તથા આસ્વાદ–વિવેચનના નિમિત્તે મધ્યકાલીન ગુજરાતી હિંદી વગેરેના (તેમ જ પ્રાચીન સંસ્કૃત-પ્રાકૃતના) સાહિત્ય સાથે આપણે ઘણા લાંબા સમયથી કામ પાડતા આવ્યા છીએ, પણ એ સાહિત્યના ભાવનના કેટલાક પાયાના પ્રશ્નોને આપણે ઊંડાણથી તપાસ્યા નથી. એવો એક પ્રશ્ન તે પ્રાચીન-મધ્યકાલીન ભક્તિકવિતાનો આસ્વાદ — એટલે કે અર્વાચીન સાહિત્ય વડે જેની રુચિ ઘડાઈ છે, જે આધુનિક સાહિત્યિક સંવેદનપટુતા ધરાવે છે તેવા ભાવકનો એ કવિતાનો આસ્વાદ.

એક તરફ છે 'વસંતવિલાસ', ભાલણનું 'કાદંબરી આખ્યાન', 'માધવા-નલ–કામકંદલા', 'ઢોલા–મારુ'' 'કાન્હડદે પ્રબંધ' વગેરે, તો બીજી તરફ છે મીરાં ને નરસિંહનાં પદો, પ્રેમાનંદ ને ભાલણના દશમ સ્કંધ (કે 'સૂરસાગર' મૂળ ભાગવતનો દશમ સ્કંધ) વગેરે. આમાંથી પાછલા પ્રકારની કૃતિઓની કવિતાને કેવળ લૌકિક કે સાંસારિક અર્થ ને ભાવની કવિતા લેખે જ માણવી જોઈએ? આગલા પ્રકારની કૃતિઓની જેમ જ તેમને પણ તેમાં પ્રતીત થતાં સંવિધાન, રચનારીતિ, ભાષાનો વિનિયોગ, છંદ–લય–અલંકારની વિધાયકતા વગેરે અનુસાર માત્ર એમને આધારે જ મૂલવવી? તેમના ધાર્મિક તત્ત્વ ને, ભક્તિભાવને, ઔપદેશિકતાને ઓઠું કે આગંતુક માનીને અવગણવાં? એવા અભિગમથી તપાસતાં એ કૃતિઓનો સમગ્રપણે તેમની રચનાનો હિસાબ બરાબર આપી શકાશે? એ દૃષ્ટિએ એમના કવિઓને ન્યાયપૂર્વક મૂલવી શકીશું?

આ પ્રશ્નોના ઉત્તર જેઓ હામાં આપે છે, તેમને જે થોડીક ગંભીર મુશ્કેલીઓનો (કદાચ અપરિહાર્ય મુશ્કેલીઓનો) સામનો કરવાનું અનિવાર્ય બને છે તે વિશે તેમણે ઘટતી ચિંતા કરી હોવાનું દેખાતું નથી.

એક તો કવિઓએ પોતે જ વારંવાર અને તદ્દન સ્પષ્ટપણે કહેલું છે કે આ રચનાઓ વડે અમે હરિગુણ ગાઈએ છીએ, ભક્તિ કરીએ છીએ. એ ધર્મ-

સાધન કે મોક્ષસાધન છે વળી 'ગાય, શીખે ને સાંભળે એનો હજો વૈકુંઠવાસ' એવી ફળશ્રુતિ પણ અનેકવાર મળે છે ટૂંકમાં રચના ગમે તેટલી કાવ્યાત્મક હોય તો પણ કવિને માટે અહીં કાવ્યકરણ મુખ્યપણે સાધ્ય નથી, પણ કોઈ વધુ મહત્ત્વના ઇતર સાધ્યનું સાધન છે આ હકીકતને જો આપણે અવગણીએ તો કવિની સમજ કે પ્રામાણિકતા વિશે શંકા કરવાનું અનિવાર્ય બને.

બીજું, ઉપર્યુક્ત સાહિત્યની અનેક રચનાઓને અને તે તે કૃતિના ગણનપાત્ર અંશોને અકવિતાની કોટિમાં ધકેલી દેવાની પરિસ્થિતિ સર્જાય છે. કાવ્યકરણ મુખ્ય સાધ્ય હોય, અને એ સાધન હોય—એ બંનેનાં પરિણામ સહેજે જુદાં જુદાં હોવાનાં કાવ્યાત્મકતાની એકમાત્ર દૃષ્ટિએ જોતાં કોઈ પણ ધર્માશ્રિત રચનાના વધતા ઓછા અંશે પ્રયોજન વગરના બની જાય છે અને અનેક સ્થળે કવિ કેવળ પદ્યકાર બની બેસતો હોવાનું માનવું પડે છે પ્રેમાનંદ, નરસિંહ મીરાં વિદ્યાપતિ, સૂર વગેરેની ઘણીખરી રચનાઓ માટે આ સંકટ ઊભું થશે

ત્રીજી મુશ્કેલી વધુ ગંભીર છે. એક ઉદાહરણથી તેને સ્પષ્ટ કરું. ભાગવત પુરાણમાંનું અને ભાગવતમૂલક રચનાઓમાનું કૃષ્ણ અને ગોપીઓ–વચ્ચેના અનુરાગનું નિરૂપણ લઈએ આને જો કેવળ લૌકિક નાયક-નાયિકાની રતિ તરીકે, શૃંગાર રસના નિરૂપણ તરીકે ઘટાવીએ આસ્વાદીએ, તો આમાં (૧) પરકીયાપ્રેમ અને (૨) એક સાથે અનેક શૃંગાર રસના નિરૂપણ તરીકે નાયિકાઓ જોડે એક નાયકની રતિ એવા બે ગંભીર દોષોની આપત્તિ આવી પડે છે 'ગીતગોવિંદ'નું કાવ્યતત્ત્વ નિઃશંક ઘણી ઊંચી કોટિનું છે, પણ એને સમગ્ર કૃતિ તરીકે લેતાં, આ પાયાની હકીકતોને કૃતિના ભાવન સાથે કશી લેવાદેવા નથી એમ માની નહીં શકાય. તે તે કલાકૃતિને પોતપોતાની રીતે વિષયના પ્રત્યેક પાસાની સંભાળ લેવી જ પડે છે કૃષ્ણને પરમાત્મા તરીકે લઈએ, પ્રતીકાત્મક અર્થઘટન કરીએ, 'લીલા' તરીકે ઘટાવીએ, લૌકિક નાયક-નાયિકાના પ્રેમોપચારમાં સીમિત ન કરીએ, અને એમ કાવ્ય કેવળ રમણીયતાની અનુભૂતિ જ નહીં, પણ ઇતર પ્રયોજનોને સાધતું હોવાનું સ્વીકારીએ, તો જ કૃષ્ણ અને ગોપીઓના પ્રેમવિષયક એ રચનાઓનો સંતોષકારક ખુલાસો પ્રાપ્ત થાય.

મધ્યકાલીન ધાર્મિક કવિતાને અર્વાચીન પાશ્ચાત્ય પરંપરાના કલા અને સાહિત્યના માપદંડો લાગુ પાડતાં જે જે ફલિત થતું હોય તેમની તલસ્પર્શી વિચારણા કર્યા વગર, એ કવિતાની પ્રશંસા કે નિંદા કરીએ તેનું કેટલું મૂલ્ય ?

તંત્રીશ્રી,

એતદ્‌નો અડસઠમો અંક વાંચીને અમારી કેટલીક ભ્રમણાઓ ભાંગી પડી. વાંચ્યા પછી, વિચાર્યા પછી થયું કે નિર્ભ્રાન્તિ થવા કરતાં ભ્રમણામાં રહેવું વધુ સારું હોય છે. નાહક જીવ બાળવો અને આ જીવ બળવામાં પણ અમારા જેવાને કોઈ સાથ ન આપે. અમે અત્યાર સુધી ખામોશ રહ્યા. અમને એમ કે ગુજરાતી સાહિત્યના કુશળક્ષેમની જવાબદારી અમારા એકલાની તો નથી જ પણ ત્રણ મહિના સુધી અમે અનુભવેલી વેદના કોઈ કરતાં કોઈએ જણાવી નહીં એટલે અમારી આંતરડી કકળી ઊઠી.

ગુજરાતના આધુનિક સાહિત્યવિવેચકો આગલી પેઢીના સર્જક-વિવેચકોને ભાંડવામાંથી ઊંચા આવતા નથી એટલે અમે માની લીધું હતું કે આ આધુનિક વિવેચકોએ પોતાના ઉત્તમ આદર્શો-ધોરણો ઊભાં કર્યાં હશે. પણ આ આદર્શો કેટલા તો ઉત્તમ છે એનો એક નમૂનો આપના સામયિકના આ અંકમાં શ્રી પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટલિખિત 'નવલકથામાં વસ્તુસામગ્રીનો વિનિયોગ' લેખ પૂરો પાડે છે.

અમે ભોળે ભાવે એમ માનતા હતા કે કદાચ કોઈ વિવેચક અંગ્રેજી ભાષામાં અનૂદિત થયેલા લેખોના અનુવાદો પોતાના નામે છપાવી નાખવાની હિંમત કરે, કારણ કે મોટા ભાગના વાચકો અંગ્રેજી વાંચતા નથી, અંગ્રેજી પુસ્તકો એમને હાથવગાં હોતાં નથી પણ શ્રી પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટે તો બહુ જ પ્રગલ્ભતાપૂર્વક પોતાના લેખમાં શ્રી જયંત કોઠારીના 'ઉપક્રમ'(૧૯૬૯) પુસ્તકમાંથી એઠા ઉતારા કર્યા છે કદાચ શ્રી બ્રહ્મભટ્ટ એમ માનતા હોય કે જયંત કોઠારી તો મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં અત્યારે ગળાડૂબ છે, એટલે 'એતદ્' જેવું સામાયિક તેઓ નહીં વાંચતા હોય; અને એટલે આ પરાક્રમ કરવામાં કશો વાંધો નથી.

આપના વાચકોને અને આપશ્રીને આવા થોડા નમૂનાઓ જાણવામાં રસ પડશે એમ માનીને સાદર કરીએ છીએ :

'નવલકથાનું ઉપાદાન આપણી આજુબાજુની વાસ્તવિકતા છે.' ('ઉપક્રમ', પૃ. ૧૦૩)

આ વાક્ય તો પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટે એવું ને એવું મૂકી દીધું છે. (એતદ્, ડિસે. ૮૩. પૃ. ૨૩ છેલ્લેથી ત્રીજી લીટી)

જુલાઈ ઓગણીસો ચોર્યાસી વર્ષ સાતમું તંત્રી સુરેશ જોષી સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ

એતદ્ ચુંવોતેર

એતદ્ ૭૪

ક્ષિતિજ સંશોધન-પ્રકાશન કેન્દ્ર

એતદ્ ૭૪

વર્ષ સાતમું જુલાઈ ચોર્યાસી

તંત્રી સુરેશ જોષી
સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ

પરામર્શકો હિંમત ઝવેરી રસિક શાહ જયંત પારેખ

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે
વાર્ષિક લવાજમ પચીસ રૂપિયા

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
બી/૨૪, ધીરાનગર, એસ. વી. રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

સદ્ભાવ પ્રકાશન,
૫૭/૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

મહેશ દવે
૩૭, સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૫

જયંત પારેખ
એ/૨૦, ભગત એસ્ટેટ, મ. વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

ચંદ્રિકા પંચાલ
એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રથા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો.

કમલ વોરા

૧

શ્વેત
હિમાચ્છાદિતશૈલમાળ ઉન્નત શિખરે
                                        સ્થિર
                                            નિષ્કંપ
                                                એક
                                                    કાળો
કાગડો
પશ્ચાદ્
વહે વેગે ભૂરાં નભનાં નભ
કાગડો ઊડે ત્યાં સુધી
કાગડો ન ઊડે ત્યાં સુધી
ચલ વિચલ
રવ અરવ
તથ વિતથ
ક્ષત અક્ષત
ક્ષણ સમય
કશું જ નથી
કશું જ નહીં
શ્વેતનું ભૂરું થવું
ને ભૂરાનું શ્વેત ની
વચ્ચોવચ્ચ
એક કાળો
કાગડો

૨

એક કાગડો, સાવ ધોળો
અદ્દલ બરફનો
પાંખો ઉઘાડે વરસાદ પડે
ઝાડ પર બેસે પાંદડાં ખરી જાય
પીંછાં ખરે તો
પીંછે પીંછે અગ્નિ પ્રગટે

એક કાગડો સાવ ધોળો

ડોક ફેરવે
હવામાં ચાંચ ઉગાડે ઊડે
હાંફે
પીંછાં ટોચે
તડકામાં સતપત મોનેગી ઝાય વેરે
બપોરના નિરભ્ર નભને તાકી રહે
એક
સાવ ધોળો
કાગડો

૨ . . ૮૪

૩

કાગડો ખસી ગયો
પ્હાડના પ્હાડ દેખાવા લાગ્યા
તડકાથી છલકાતી ખીણોમાં કાળા કાળમીંઢ પડછાયા
ઊતર્યા
પડઘા પીંખાતા ગયા
પથ્થર ઊઘડતા ગયા
પથ્થર પથ્થર વચ્ચે આગ
આગ હેઠળ સમુદ્ર ઊછળ્યા
સહસ્ર ફણા અણીયલ રાતી
વાંકી
થતી
તૂટતી ગઇ
છીપ ખૂલી
છીપમાંથી મોતીશ્વેત અજવાળાં નીકળ્યાં
અજવાળામાં ઝમક ઝીણી ગંધ
ગંધની આડે ઊભો કાગડો
ખસે નહીં
ઝરમર ઝરમર ગંધ અજવાળાને ઝીલે નહીં
છીપ
સમુદ્ર ઊછાળે નહીં
સમુદ્ર આગ બુઝાવે નહીં
આગ પથ્થર તોડે નહીં
પથ્થર પડઘા પાડે નહીં
પડઘા પડછાયામાં ડૂબે નહીં
પડછાયા તો પડે નહીં
પ્હાડો તો હોય નહીં
ને કાગડો ખસે નહીં

૪

કને કાનો કા

        કા કા કાગ કાગગમા

તીણો ઝીણો કલબાટ

પીછે પીછા તણાય

નસો અમળાય

ડોળો ચકળ થાય વકળ થાય

ન્હોર ધ્રૂજતા સભળાય

ચાચ જરીક બ્હાર નીકળે

ઊપડવા જાય

ને આખુ અગ ખેચાય

ડોક મરડાઈ જાય

રહેજ

થોડીવાર

સઘળુ નીરવ નિશ્ચલ

ને કકા કા કા કા ગગ ગગ કાગ કાળ કાગળ ફાડી

કાગડો નીકળી આવે

ઊઝરડાઓમા કાગળ કરચો બાઝેલી

ક્યાક ટપકતુ રક્ત

ડગમગ પગ

તીણી ચાચ ઝીણી પાખ

ડોક

ગોળ ગોળ ફેરવી

કાગડો

ષષ્ઠ સ્વરે

ઊડી જાય

એતદ્ જુલાઈ ૮૪

૫

એક
મેદાન
મેદાનમાં અસંખ્ય કાગડા
કદાચ પથ્થર
ઊડે તો કાગડા

શ્વેત
આકાશ
આકાશમાં અસંખ્ય પથ્થર
કદાચ કાગડા
પડે તો પથ્થર

એક
કાગડો
કાગડામાં અસંખ્ય આકાશ
કદાચ મેદાન
હાંફે તો આકાશ

એક
પથ્થર
પથ્થરમાં અસંખ્ય મેદાન
કદાચ આકાશ
મેદાન તો પથ્થર
આકાશ તો કાગડા

૬

સૂર્ય ડૂબ્યો
પ્હાડ ખળભળ્યા
આભ ગેરંભાયું
દિશાઓ તૂટી
દરિયા છૂટ્યા
         છટક્યા
પવન અટક્યા
ખડક અથડાયા
              આગ ઊડી
પ્રચંડ શિલાપ્રપાતો હેઠળ
વૃક્ષ
કચડાયાં
અકળાયેલા
કાગડાએ
તીન સાદે
બાંગ પોકારી

૬ એતદ્ જુલાઈ ૮૪

૭

કાગડો
સમુદ્રમાંથી બ્હાર નીકળતો હતો
ત્યારે
સમુદ્રજળ
અધ્ધર ઊંચકાયેલાં રાતાં હતાં
આકાશ પીળું...
સૂર્ય
કાગડાથી બરોબર ઢંકાયેલો
માત્ર
ભૂરી ઝાંયના ઝગારા હતા
કાગડાની ચાંચની અણી
બિંદુ
     નાભિબિંદુ
પછી
કાગડાએ કા...કા...
ઉચ્ચાર કર્યા
ત્યારે સમુદ્રજળ ફસડાયાં હતાં
ને પાંખો ઊઘડી હતી
રાતો સૂર્ય ઊછળ્યો
          ડોળો હલ્યો હતો
પછી આકાશમાં મેઘધનુપ રચાયું હતું
ને કાગડો ઊડતો હતો...
પછી પીળાં સમુદ્રજળ ઊડતાં હતાં
આકાશ ઊછળતું વિસ્તરતું હતું
સૂર્ય સરતો હતો
કાગડો ઊડતો હતો...
પછી
રાતો પીળો ભૂરો અવકાશ હતો
ને અવકાશને
એક કાળી રેખ વીંધતી હતી

ગ ગધેડાનો ન્હાતો ત્યારે
કાગડાએ એને ચાંચમાં ચપોચપ ઉપાડી લઈ
અસ્ખલિત વહેતા કાળપ્રવાહમાં
મૂકી દીધો
ગ ગયો વચ્ચોવચ્ચ
ને મેઉ કાઠા તાણી ઊભો

કાગળ

કોરો ધોળો વિસ્તાર
કાગડો
ગાતો ગાતો ગને ગોતે
ચાંચ પછાડે ન્હોર ભરાવે ફાડે ક ગ ગળ

કગા કળ

ગળા ગળ

ળગા વાળ

ળ
કોઈનો નહીં
તે મળી જાય
કાગડો એને ગળી જવા જાય
તો સામે અદ્દલ એવો જ કાગડો
ળને ગળી જવા જાય
કાગડો ડોક ફેરવે
ફેરવે ડોક કાગડો
ભયભીત કાગડા ળને પડતા મૂકે
તો ફરી કોરો ધોળો કાગળ
કાગડો કાગળમાં કળા કરે
કા બોલવા જાય તો ગળામાંથી ગાળ નીકળે
ગાવા જાય ને કાળની જાળમાં પડે
કાગળે કાગળ પર કાળ અટકાવી ઊભો

કા કા

ગ ગ કોનો ?

૮ એતદ્ જુલાઈ ૮૪

૯

કાળા
ડિબાંગ નભમાં વેગે
કાજળકાળવા તારા વહે
દસે દિશાએ
દસે દિશાએ પર્વત
દસે દિશાએ ઘેરા પર્વત
દસે દિશાએ કાળા ઘેરા પર્વત
દસે દિશાએ કાળા ઘેરા ધુમ્મસ પર્વત
ઊતરે
ધુમ્મસમાં
એક કાળમીંઢ પથ્થર તરે
પથ્થરમાં બખોલ
બખોલમાં પડઘા
પડઘામાં
પ્હેલવ્હેલો ઉચ્ચાર
ઘૂમે
કા
●

ભરત નાયક

નિશાળ ફળિયુ વચમા શેરી એની બને પા હારમા મેડા ઘાટના એક ઘર દેશી નળિયાના છાપરાવાળા પાછલા ઓરડે વેર વેર ચૂના ગળે ને ચૂના પર ગોઠવેલા દીવા દીવા ખડિયાના એની બળેલી દિવેટમાથી ઘાસતેલની વાસ આવે છાણા ને બાવળના છોડિયામાથી નીકળેલા ધૂણીની ને ચૂનો પેટાવવા ખૂણમા ખડકેલા શેરડીના કૂચાની વાસ આવે છાણથી લીપેલી ભોયની ને લાકડાના પકવાસાની, ઓરડમાના અધારિયા નજની વાસ હો ખરી ભેગા શેકયે જુવાગના રોટના પાણીથી જુવારનો લોટ મસળાય ને રોટના ટીપાય વચના ઓરડાની બારસાખ વચોવચ્ચ ફાનસ લટકે એની ચીમનીને ફુ । અફળાય ફળિયામા તો ચમાસાના દિવસો અધારુ પડે કે વરસાદ પડે ફળિયા આખાના દીવા ફાનસનુ અજવાળુ ફૂકતા પવનમા તણાઈ શેરીથી ઉછળીને છાપરા પર ઊડતુ આવે એ ઉજાસમા છાપરા ઉપર વાદરોના જૂથ ।। જૂથ જાણે વરસાદના ઝપટા કૂદતા ભૂસકાતા આમથી તેમ ગમેડી મારતા દેખાય

મારા ઘરની સામે પાર અબાફોઈનુ ઘર વચમા નેરુ વરસાદનુ વન વનમાથી દેખાય એ ઘરનો લાબો ઓટલો પછી ઓસરી પછી બારેક જેવો ઉબરો ઉબરા ઉપર સૂકાઈને કરમા થઈ ગયેલા અમીન ગુલાબમા બાઝો રહેલી જાસૂસતી ફૂલની પાખડી ઉબરાની બેય બાજુ ઉઘાડા સીસમના કમાડ ઉપર ખીલાના ગોળ માથા પિત્તળની ખોરીવાળા ને મેગરાની પાદડીઓની કોતરણી ખુલ્લા કમાડ વચ્ચે નાનુ ચોરસ ચા'નુ ખોખુ એની ઉપર ઝીણુ ઝીણુ બળતુ ફાનસ મોખા પાસે ચોકડી ઊભી ગોઠવી હોય એવી લાકડાની ઘોડી એ ઘોડીના ખાચામા સૂતેલો મહાભારતનો ખુલ્લો ચોપડો

વરસાદનુ જગલ પાર કરીને સામે પહોચુ જ્યારે નાકની દાડી પર લગી લગીને અબાફોઈના એતાના મિનોરી કાચવાળા ચશ્મા મહાભારત વાચતા હોય

અને ફાનસ ફરતે અજવાળાનું કૂંડાળું કરીને ડોસાડગરાં ને દાદી ભેગો હુંયે મહાભારત સાંભળવા બેસી ગયો હોઉં. ભેગા વરસાદના બેચાર ભૂલકા-છાંટાં, ફળિયામાંથી છટકી આવી મારા કાનની બૂટ પર જમાવીને સાંભળે. અંબાફોઈનો તાજો માંજેલા કરકરા તંગ દોરા જેવો અવાજ કાનમાં ઊડતો જાય. નાક મહાભારતનાં-અબરખની પતરી જેવાં-અડકે તો ભૂકો થઈ જાય એવાં-પીળાં પાનાની સોડમ જોસથી ખેંચતું જાય. પલાંઠી મારીને પગ છાણથી લીંપેલી ભોંયને સૂંઘતાં રહે. ખમીસના કોલ-રમાં ને માથાના વાળમાં વરસાદની ઠંડી સુગંધ તો હોય જ. ફાનસની ગરમ ચીમનીથી ને અજવાળાથી પોપચાંને હૂંફ મળતી જાય. અંબાફોઈની ખારેક એવાં ઉંબરા પરની કરચલી જેવી આંગળી પુરાણનાં પાનાં ફેરવતી જાય. એના બોખા મોંની ઊંડી દાબડીમાંથી એક પછી એક રંગીન ચિત્રો નીકળતાં જાય :

મહેલ એટલે તો ઊંચું આભ. આભની અટારીમાંથી ભીમસેન નદીમાં ફેંકાય

એક તો ભીમસેન કાયા. એમાં વળી પેટમાં ઝેરી લાડવાનો સો મણ ભાર. પડતા જ વાર. પાણી ચપટું થઈ જાય. ભીમસેન પાણીમાં દટાય એવો પહોંચે સીધો પાતાળ. પાતાળમાં નાગકન્યા. એક એની મૂંછ મરડે. બીજી એના પગને અંગૂઠે ઝેર ચૂસે. ત્રીજી એના પેટના લાડવા ગણે. એટલે ભીમસેનને ગલગલિયાં થાય. એટલે ખડખડ હસે. એટલે એના પેટના લાડવા હલે. એટલે નદીનાં પાણી ખડ-ખડ ઊંધાચત્તા થઈ જાય. પછી ભીમસેન કન્યાને જોઈ ભાગે નદીની બહાર. કિનારે. કિનારેના કીચડમાંથી ખભે ગદા લઈ ઊભો થાય. એના નાક પર કાદવ બાઝેલો એટલે એનું નાક તે જાણે ગદાનું ટોચકું. એક વાર આ ભીમસેનને સોંપ્યું કે દાતણ લઈ આવ તો પીરો બાવળિયું ખભે નાંખીને લઈ આયવો. ધરમરાજા તો ઓ'હી ઓ'હીને ઉંબડો પડી ગયો-ઝાડના મૂળ પર જ, તે એનો મુગટ હો નીચે ગબડી ગયો : પછી બધાં જંગલમાં જાય ત્યારે સામે રાક્ષસ મળે. ત્યારે ભીમ એને મુક્કા મારતો હોય. ત્યારે ધરમરાજાને દયા બો આવે. ભીમસેનને વારે : નો માર, ભાઈ, એને નો માર. ભીમ એને છોડે કે ? એટલે ધરમરાજા કે'ય કે એને મારે તો તને મારી આણ. એટલે ભીમભાઈ હાથ નવરા કરીને ગડદાપાટું શરૂ કરે. ગડદાપાટું મારવાનીય આણ દેવાય એટલે ઝાડવું ઊખેડીને ઝૂડવા માંડે. ભીમસેનની આ અક્કલ પર અમને બધાંને ખી ખી દાંત આવે. એટલા દાંત આવે કે ફાનસ બી ઓ'હી પડે. એની ફરતે ફૂદાં ગેલમાં આવી જઈ કંઈ કેટલી ગુંલાટો મારી મૂકે. ખૂણામાં પડેલો પિત્તળનો લોટો સિઠકે એવો ખડ ખડ ઓ'હી પડે ને કે એની ઉપરનું પવાલું ઊથલી પડે : એક વાર પોતિયું સંકોરીને ભીમસેન પાણીમાં ના'વા પઈડો, નદીની આ પાર માથું ને બીજી પાર પગ. પાણી વચ્ચે આડો બંધાડો જ જાણે ! ભીમભાઈની એક પા

પાંણી છલોછલ તો બીજી પા કોરીકટ ભોંય ભોંય પર આવી પડેલા માછલા વિચારે કે પાણી ક્યાં ? એટલે માછલાં ઊંચે જુએ. પછી તો મોંફાડથી લાગે કે માછલાં દે તાળી દાંત પર દાંત કાઢે.

એવામાં અરજુનના તીરોના સુસવાટા સંભળાય. રાક્ષસની છાતી ફોડીને એનું તીર સોંસરું ઝાડના થડમાં ખૂંપી જાય. પછી ત્યાં ધ્રૂજ્યા કરે. રાક્ષસ ઢળી પડે કે માથું પથ્થર પર પછાડે. માથામાંથી લોહીનાં ટીપાં ટપકે. એ ટીપાંમાંથી એક પછી એક બાજી ખોલતા હાથમાના પત્તા નીકળતા ફેલાતા જાય એમ માથામાંથી માથાં નીકળતા જાય. લોહીમાંથી રાક્ષસોની અક્ષૌહિણી સેના જન્મે. હાથીના દાંત જેવા મોંઢામાં દાંતના ઝૂંડ ને એવી જ હાથમાં તલવાર વરસતા તીરની વચ્ચે દડબડ દડબડ કાનખજૂરાના પગ જેટલા પગ સાથે રાક્ષસો દોડે. ફાટેલી આંખોમાં ભમરાઓ જેવી લટકેલી કીકીઓ. એક એક લઠિયાં સાપોલિયાં અરજુનના તીરની અડફટમાં આવે ને દસબાર માથાં ધડથી ઉતરતા જાય. કોઈકના કપાયેલા પગ હવામાં ઊછળે ને ઝાડની ડાળે ટીંગાય, કોઈનુ માથું જઈને પડે આથે પાણીમાં. ત્યાં તો બીજા થોકબંધ માથાં ટપોટપ આવીને પડે ને બાજગ સાથે તરાપાની જેમ તરવા લાગે. જેટલી રઝળતી ઢાલ તલવાર, જેટલાં તીર તેટલાં જ ખડખાતાં મડદાં. મડદાં પર દોડયે જતા રથના પૈડાં......

મારું તો આખું માથું જાણે કુરુક્ષેત્ર મારા માથામાં દ્રૌપદીના દીકરાના પાંચેક માથાં તીરમાં પરોવાઈને પડેલાં અશ્વત્થામાની ખોપડી ધૂળની જેમ ઊડે. રથના છૂટા પડી ગયેલા પૈંડાના આગમાં ભેરવાઈને અભિમન્યુની મોજડી પડેલી

ધીમે ધીમે માથામાં સોંપો પડી જતો ગળચી દાબીને કોઈકે પાણીમાં મોઢુ દાટી દીધું હોય એમ તરફડીને હું માથું ઊંચું કરી લેતો પછી શ્વાસ ખાયા કરતો.

ધીમે ધીમે ફરી દેખાવા લાગતુ : ઝીણું, ઝીણું ધબકતું ફાનસ. કમાડ પર ફાનસના અજવાળાની કોતરણી–મોગરાની, વેલબુટ્ટાની મારી દાદીની છીંકણીવાળી પિત્તળની દાબડી ઊંચકાતી. ફરીથી વરસાદ જોશમાં વરસતાં. ફળિયાના ખોડીબારામાંથી માથે ભૂંગળી નાંખીને પસાર થતી ડુબળી દેખાતી. ને એ ડુબળીની ભૂંગળી ઉપર ઊડતા આગિયાના અલપઝલપ અજવાળામાં તૂટી પડતો વરસાદ દેખાતો.

પછી તો અંબાફોઈનો ચોપડો બંધ થાય. શ્વાસ અટકી અટકીને ગળામાં ચીમાઈ જાય. આંખ સામે આખું ફળિયું ઊંચકાય મનમાં થાય ઘરને પાછલે બારણે ચૂંલાની રાખમાં કૂતરાં ટૂંટિયું વાળીને ઘેટાય ગયા હશે. વરસાદના સામટાં ઘોંઘાટમાં દટાઈને કોઈકના ઘરના મોભ પર ચોરની કરવત ફરતી હશે. કરવત ફરતી જાય ને એમ જ રાત પૂરી થઈ જાય. ને રાત ફરી આવે ને ફાનસમાં ધાસતેલના કૂવા છલકાતા જાય. એમાંથી મહાભારત, રામાયણ, ઓખાહરણનાં અજવાળાં ઊગતાં જાય. મનમાં પથરાતાં જાય.

અસ્તિત્વ'વાદ'ની બાળપોથી

અરુણ અડાલજા

અસ્તિત્વવાદ તેમ જ સાહિત્ય સાથેના તેના સંબંધને લગતી ચર્ચાઓમાં મોટે ભાગે એવું ધારી લેવામાં આવતું હોય છે કે એ ચિંતનશૈલીની મૂળભૂત લાક્ષણિકતાઓ બધાંને સુવિદિત છે. કોઈ પણ વિચારપ્રણાલીના સંદર્ભમાં આવી ધારણાથી ગેરસમજ ઊભી થઈ શકે. આથી, અસ્તિત્વવાદી વિચારણાની મૂળભૂત લાક્ષણિકતાઓને બની શકે તેટલી સરળ રીતે સ્પષ્ટ કરી આપવાનો પ્રયાસ અહીં હાથ ધરવાની નેમ છે. પ્રયોજન એવું છે કે સાહિત્યકૃતિઓમાં અસ્તિત્વનિષ્ઠ (existential) વિચારણાની ઝાંય ક્યાં અને કઇ રીતે વરતાય છે એ પારખી લેવું સહેલું થાય જેથી કૃતિઓને આડેધડ 'અસ્તિત્વવાદી કૃતિઓ' તરીકે ખપાવવાની ચેષ્ટાની પોકળતા છતી થાય.

અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતનશૈલીમાં પ્રવર્તમાન વ્યાપક આબોહવા વિશે વાત કરવાનાં ભયસ્થાનો ઘણાં છે. કારણ, અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતનના નોખા નોખા પ્રકારો છે, અને એમનામાંના કોઈ એક પ્રકારને લાગુ પડતી વાત બીજા કોઈ પ્રકારને લાગુ ન પડે એમ બની શકે. અને છતાં, ચિંતનના એ બધા પ્રકારોને અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતનની જ જુદી જુદી તરેહો તરીકે ઘટાવવાનું સંભવિત બનાવી આપે છે. તેમનાં સંદર્ભોમાં નજરે ચડતી કેટલીક મૂળભૂત સંમતિઓ અને એ સંમતિઓથી ઉદ્‌ભવતી વ્યાપક આબોહવા વિશે વાત કરવાનો ઉપક્રમ છે.

અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો તરીકે ઓળખાવવામાં આવતા ચિંતકોની વિચારણાઓમાં કેટલાક સામાન્ય વિષયોની છણાવટ વારંવાર થતી આવી છે. આપણે એવા એકંદર ૭ સામાન્ય વિષયો પર લક્ષ કેન્દ્રિત કરીશું. અલબત્ત, હકીકત ધ્યાનમાં રાખવી આવશ્યક છે કે જુદા જુદા અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોની વિચારણાઓમાં એ સામાન્ય વિષયો એક સરખું મહત્ત્વ નથી ધરાવતાં. છતાં, તેમના વિશે વાત કરવી ઉચિત એટલા માટે જણાય છે કે બધા જ અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોની વિચારણાઓ

વધતે ઓછે અંશે એ વિષયોને સ્પર્શે છે તેમના સંદર્ભમાં જાણીતા અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોના લખાણો તેમ જ એમના વિશે લખાયેલા અગણિત ભાષ્યોને સમજવાના પ્રયાસમાં ઉપયોગી બની રહે. વળી, સાહિત્યકૃતિઓમાં અસ્તિત્વવાદની છાપ પિછાણવાનું પણ એ જાણકારીને આધારે વધુ ઊંચી માત્રાએ સંભવિત બની રહે.

ક્યારેક એવું મંતવ્ય રજૂ કરવામાં આવે છે કે જેટલા અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો છે તેટલા જ અસ્તિત્વવાદના પ્રકારો છે. કંઈક અંશે આ મંતવ્ય તથ્યપૂર્ણ છે, કારણ પ્રત્યેક અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકની વિચારણા કેટલાક એવાં લક્ષણો ધરાવે જ છે જેમના પરિણામે તે અન્ય બધા જ અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોની વિચારણાઓથી નોખી તરી આવે. તેમ છતાં એ બધા ચિંતકોને નિરીશ્વરવાદી અને ઈશ્વરવાદી અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો એવી બે કોટિઓમાં વિભાજિત કરવાનું પ્રચલિત છે.

નિરીશ્વરવાદી અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોની કોટિમાં ફ્રાન્સના સર્જક ચિંતકો ઝયાં-પાલ સાર્ત્ર, સિમોં દ બોવા અને આલ્બેર કેમ્યુનો સમાવેશ થાય છે. ક્યારેક ફ્રાન્સના જ કેટલાક ઓછાં મહત્ત્વપૂર્ણ ચિંતકોને પણ આ કોટિમાં મૂકવામાં આવે છે. બીજા વિશ્વયુદ્ધ દરમ્યાન જર્મનોએ ફ્રાન્સને પરાજિત કરી થોડો સમય તેના પર આધિપત્ય જમાવ્યું હતું. એ occupationના સમયગાળામાં સત્તાતંત્ર સામે શરૂ થયેલી ભૂગર્ભ ચળવળમાં આ ફ્રેન્ચ ચિંતકોએ અત્યંત સક્રિય ભાગ ભજવ્યો હતો. પોતાના રાષ્ટ્રનો પરાજય તેમ જ તેને અનુગામી હિંસક દમનની ઘોર યાતનાઓની અનુભૂતિઓએ નાખી જનેલા ઘેરા વિષાદ સામે ઝઝૂમવા મથતા એ ચિંતકોને માનવ આત્માના ઊંડાણોમાંથી અનેરું બળ સાંપડ્યું. ભયાનક યાતનાઓ વેઠવી પડતી હોવા છતાં 'ના' કહીને resistanceનું ખમીર જાળવી રાખવાની આત્માની અમર્યાદ સમર્થતાની તેમને પ્રતીતિ થઈ. માનવ આત્મની એ મૂળગામી સ્વતંત્રતાને આધારે એ ફ્રેન્ચ ચિંતકોએ વીસમી સદીના યુદ્ધોત્તર સમયગાળાનું ધરખમ અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતન મૂર્ત કરી આપ્યું છે.

આધુનિક પાશ્ચાત્ય તત્ત્વચિંતનના પ્રણેતા તરીકે ફ્રેન્ચ ચિંતક રેને દેકાર્ત (૧૫૯૬-૧૬૫૦)ની ગણના થાય છે. તેમના ચિંતનનું હાર્દ Cartesian Cogito તરીકે સુખ્યાત સૂત્રમાં સમાયેલું છે. દેકાર્તે માની લીધું કે પોતાના 'હું વિચારું છું એથી હું છું' એ સૂત્રમાં પોતાને એવું નિઃશંક સત્ય લાધી ગયું છે જેના આધારે સનાતન અને નિરપેક્ષ ચિંતનતંત્રની સંઘટના થઈ શકે. નિરીશ્વરવાદી અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોની વિચારણાઓને દેકાર્તના ચિંતનમાંથી નક્કર પ્રેરણા મળી છે એ કારણસર તેમના ચિંતનને દેકાર્તના ચિંતનના એક વિચલન (Variation)

તરીકે ઘટાવી શકાય. જો કે, અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોની વિચારણામાં રહેલા લાક્ષણિક નોખાપણાનું ખમીર દર્શાવી આપવા કહી શકાય કે તેઓનું સૂત્ર છે :' કોઈ પણ પરિસ્થિતિમાં હું 'ના' કહી શકું છું, એથી હું અસ્તિત્વ ધરાવું છું.' અસ્તિત્વ ધરાવતા હોવાની હકીકતનું મહત્ત્વ ફ્રેન્ચ અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોને મન ઘણું અગત્યનું છે એ આગળ ઉપર સમજાઇ રહેશે.

ઇશ્વિરવાદી અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોની કોટિમાં ઓગણીસમી સદીના મધ્યભાગમાં થઈ ગયેલા ડેન્માર્કના ચિંતક સોરેન કિર્કેગાર્દ (૧૮૧૩–૧૮૫૫)નું સ્થાન સ્થાન મોખરાનું છે. કહી શકાય કે કિર્કેગાર્દનું ચિંતન આધુનિક તત્ત્વચિંતનના ક્ષેત્રમાં અસ્તિત્વનિષ્ઠ દષ્ટિબિંદુ-મનોવલણ-અભિગમના ઉદ્દ્ગમ માટે મુખ્ય જવાબદાર પરિબળોમાંનું એક છે, વીસમી સદીનાં મહત્ત્વપૂર્ણ ઇશ્વિરવાદી અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોમાં ફ્રાન્સનાં રોમન કેથલિક ચિંતકો ગેબ્રિએલ માર્સેલ અને ઝેક મેરિતે પ્રોટેસ્ટન્ટ ધર્મમીમાંસકો પૉલ ટિલિચ તેમ જ રશિયાના નિકોલસ બેર્દ્યાએફ, અને મહત્ત્વના યહૂદી ધર્મમીમાંસક માર્ટિન બ્યુબેરનો સમાવેશ કરવો આવશ્યક છે. આ બધા અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોની વિચારણાઓને પરિણામે ધર્મમીમાંસાના ક્ષેત્રમાં વિશિષ્ટ પ્રકારનું સંવર્ધન થઈ રહ્યું હોવાનું સ્પષ્ટ જણાય છે.

આપણી સદીના ધરખમ જર્મન ચિંતક માર્ટિન હાઇડેગરનું ચિંતન પણ ઉચ્ચ માત્રાએ અસ્તિત્વનિષ્ઠ છે. છતાં, ઇશ્વિરવાદી તેમ જ નિરીશ્વરવાદી એ એમાંની કોઈ એક કોટિમાં તેમનો સમાવેશ કરવો મુશ્કેલ છે. ઉપલી નજરે એમનું ચિંતન નિરીશ્વરવાદી જણાય, પણ રુદોલ્ફ બુલ્ટમાન અને બીજાં કેટલાક મોટા ગજાનાં ધર્મમીમાંસકોએ પોતાના ધર્મચિંતનને હાઈડેગરની અસ્તિત્વનિષ્ઠ વિચારણા પર આધારિત રાખ્યું હોવાની હકીકત લક્ષમાં લેતાં પ્રસ્તુત મુશ્કેલી ઊભી થાય. અન્ય એક મહત્ત્વના જર્મન અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતક કાર્લ યેસ્પર્સના સંદર્ભમાં ય એવી જ દ્વિધા ઊભી થાય.

બધા જ અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોની વિચારણાઓમાં ફ્રેન્ચ ચિંતક ઑંરી બર્ગસોં તેમ જ જર્મન ચિંતકો ફ્રેડરિક નીત્શે અને એડમંડ હુસેર્લની વિચારણાઓનો ખાસ્સો એવો પ્રભાવ વરતાય છે. વળી, લિયો ટોલ્સ્ટોય અને ફ્યોદોર દોસ્તોએવસ્કી જેવા સર્જકોનાં લખાણોની પણ તેમના પર ઘેરી અસર છે : એ સર્જકોનાં લખાણોમાં અસ્તિત્વનિષ્ઠ વિષયો તેમ જ મનોવલણો ઊંચી માત્રાએ પ્રદર્શિત થયેલાં જોવા મળે છે.

અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોની નોખી નોખી વિચારણાઓ તેમ જ તેમને પ્રભાવિત કરી રહેલાં પરિબળોને લક્ષમાં લેતાં સ્પષ્ટ જણાઈ આવે કે અસ્તિત્વવાદ ખરા અર્થમાં આદર્શવાદ કે વાસ્તવવાદ જેવો કોઈ તાત્ત્વિક 'વાદ' નહીં, પણ તત્ત્વચિંતનની

એક તરેહ, વિશ્વ પ્રત્યેનો એક વિલક્ષણ અભિગમ કે મનોવલણ બની રહે છે.

અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતનના સંદર્ભમાં આટલી પ્રારંભિક વાત પછી એ ચિંતકોની આગવી વિચારણાઓમાં પ્રવર્તમાન વ્યાપક આલોચના માટે કારણભૂત સામાન્ય વિષયો તરફ ફંટાઈએ.

૧. અસ્તિત્વ સારતત્ત્વ (essencs)નું પુરોગામી છે :

અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો એ વાત પર ઘણો બધો ભાર મૂકે છે કે નિજી અસ્તિત્વ ધરાવતા વ્યક્તિ વિશેષની જીવંત અનુભૂતિના સંદર્ભમાં જ જીવતરનાં રહસ્યોનો તાગ મેળવવો સંભવિત છે. માનવી માત્ર હોતો નથી, એ જીવંત હોય છે. આ હકીકતને આગળ કરી અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો સત્-તા (Being)ની અમૂર્ત વિભાવના પર નક્કર અસ્તિત્વનું વર્ચસ્ સ્વીકારે છે. વળી, તેઓ એમ પણ માને છે કે પ્રત્યેક વ્યક્તિવિશેષની જીવંત હોવાની અનુભૂતિ વૈયક્તિક તેમ જ વિલક્ષણ હોય છે; એ કારણસર તેને નક્કર વ્યક્તિવિશેષના પોતાના જીવતર સાથેના વળગણ અને પ્રતિબદ્ધતાનાં સંદર્ભમાં જ સમજી શકાય ।

અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો 'માનવી' કે 'માનવકુળ' જેવી કોઈ આદર્શ, કે અમૂર્ત વિભાવનાની ધારણા માન્ય રાખતી બધી જ ચિંતન-પ્રણાલીઓનો કટ્ટર વિરોધ કરે છે એમના મત અનુસાર એવી વિચારણાઓ જીવંત વ્યક્તિવિશેષને વ્યાપક માનવ-સ્વભાવના 'કેવળ વધુ એક ઉદાહરણ' તરીકે ઘટાવી તેની આગવી વ્યક્તિતાનો નિષેધ કરી નાખે છે. આ સંદર્ભમા જર્મન ચિંતક હેગલના પરમ નિરપેક્ષ-આદર્શવાદી ચિંતન-તંત્ર સામે કિર્કેગાર્દે પ્રદર્શિત કરેલો આક્રોશપૂર્ણ વિરોધ પ્રસ્તુત છે.

અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો માને છે કે ગ્રીસના ચિંતકોની મનગમતી 'માનવકૂળ' કે 'આદર્શ માનવ'ના સ્વરૂપને સંદર્ભિત તાત્ત્વિક સમસ્યા માનવ-અસ્તિત્વની બાબતમાં એક ગંભીર ગેરસમજને જ પરિણામે ઉપસ્થિત કરવામાં આવી છે. એ ગેરસમજમાં એવું અભિપ્રેત છે કે વાસ્તવના વ્યવસ્થાતંત્રમાં માનવીનું સ્થાન નિશ્ચિત તેમ જ પૂર્વનિયત છે, અને એ સ્થાનના સંદર્ભથી માનવીને વ્યાખ્યાબદ્ધ કરવો સંભવિત બની રહે છે

ગ્રીક ચિંતકોની સમસ્યા-'માનવકૂળ એટલે શું ? ને સ્થાને અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો બાઇબલમાનું પાત્ર જેમ ઉપસ્થિત કરે છે એ પ્રશ્ન-'હું કોણ છું ?'-ને પ્રસ્થાપિત કરે છે. એ પ્રશ્નમાં પ્રત્યેક માનવીના જીવનરની વિલક્ષણ વ્યક્તિતા અને રહસ્ય-પૂર્ણતા પ્રત્યે, પરલક્ષી તેમ જ પરકીયની અપેક્ષાએ આત્મલક્ષી અને સ્વકીય પ્રત્યે નિર્દેશ રહેલો છે કારણ, પરલક્ષી દષ્ટિએ લેખતાં માનવી વિશ્વમાં સ્થિત વસ્તુઓ

જેવી અન્ય એક વસ્તુ જ ભાસે; પણ આત્મલક્ષી અંતર્દષ્ટિએ નિહાળીએ, તો તેનામાં સમગ્ર વિશ્વ સમાગેલું જણાય, અનંતનાં અતાગ રહસ્યોનું કેન્દ્રબિંદુ તેનામાં નજરે ચડે.

બધાં જ માનવીઓ ધરાવતાં હોય એવા કોઈ સર્વસામાન્ય સારતત્ત્વને અસ્વીકૃત રાખી અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો વૈયક્તિક માનવીના વિલક્ષણ સ્વભાવને સમજવાની મથામણને તત્ત્વચિંતનની ભૂળગામી પ્રવૃત્તિ તરીકે ઘટાવે છે. પ્રત્યેક માનવી પહેલાં અસ્તિત્વ ધરાવતો થાય ત્યાર પછી જ તેનાં કાર્યો તેના સ્વભાવની સંઘટના કરતાં હોય છે એવું મંતવ્ય ધરાવતાં હોવાથી અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો માને છે કે (નક્કર વ્યક્તિવિશેષના સંદર્ભમાં) અસ્તિત્વ સારતત્ત્વનું પુરોગામી બની રહે છે.

૨. તર્ક (Reason)ની નિર્માલ્યતા :

મોટાભાગનાં ભાષ્યકારો અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતનને તર્ક–વિરોધી, વિજ્ઞાન–વિરોધી વિચારણા તરીકે ઘટાવે છે એ ઉચિત છે. અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો દઢપણે માને છે કે અસ્તિત્વનાં ઊંડાણોનો તાગ પામવાનાં પ્રત્યેક માનવીનાં વૈયક્તિક પ્રયાસોના સંદર્ભમાં તર્કવિચારણા નપુંસક, નિર્માલ્ય, તેમ જ અપૂરતી પુરવાર થઈ રહે છે. કારણ, આત્માનાં અથાગ ઊંડાણોમાં અગણિત 'અતર્કિક' ઘટકો અને પ્રદેશો આવશ્યકપણે સમાગેલાં છે. માત્ર તર્કવિચારણાથી જ સમ્યક્–જ્ઞાન પામી શકાય એવા મોટાભાગનાં પાશ્ચાત્ય ચિંતકોના હઠાગ્રહને પરિણામે એ બધાં ઘટકોનો નિષેધ થતો રહ્યો છે છેક પ્લેટોના સમયથી પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિમાં માનવીની તર્કશક્તિ અને તેના સ્વભાવનાં બીજાં બધાં પાસાંઓ વચ્ચે આત્યંતિક ભેદ કરાતો રહ્યો છે એટલું જ નહીં, અન્ય બધાં ય પાસાંઓ પર તર્કનું આધિપત્ય સ્થાપી તેને માનવીની સમગ્ર વૃત્તિ–પ્રવૃત્તિઓ પર નિરપેક્ષ અંકુશ ધરાવવાનો અબાધિત અધિકાર આપવામાં આવતો રહ્યો છે.

પ્લેટોના સંવાદ 'Phaedrus'મા તર્ક અને માનવ–આત્મનાં બીજાં બધાં પાસાંઓ વચ્ચે કરવામાં આવતા આત્યંતિક ભેદની લાક્ષણિક અભિવ્યક્તિ મળે છે. આત્માના સ્વરૂપનું વર્ણન પ્લેટો 'રથ'નું પુરાણકલ્પન ખપમાં લઈને આલેખે છે. રથ સાથે જોતરાયાં છે ભાવસંવેગોનો શ્વેત અશ્વ અને બુભુક્ષાઓનો શ્યામવર્ણો અશ્વ, બંને અશ્વોને યોગ્ય માર્ગે દોરવાની લગામ તેમ જ વાસનાઓ અને તોફાની–રાગાવેગોને શિસ્તબદ્ધ રાખવાનો ચાબુક સારથિ 'તર્ક'ના હાથમાં સોંપવામાં આવ્યાં છે. પ્લેટોની આ પુરાણકથામાં માત્ર તર્કને જ માનવસ્વરૂપે આલેખવામાં આવ્યો છે; આત્માનાં બીજાં બધાં ઘટકો પર પ્રાણીઓનું નિમ્ન કોટિનું સ્વરૂપ લાદવામાં આવ્યું છે.

તર્ક તેમ જ આત્માના બીજા બધા પાસાઓ વચ્ચે આત્યંતિક ભેદ અને તર્કનું ગૌરવ પ્લેટોના મહત્ત્વના સંવાદ 'The Republic'માં એથી ય વધુ સચોટ અભિવ્યક્તિ પામે છે 'ગુફા'નું રૂપક ખપમાં લઈ પ્લેટો વાર્તા માંડે છે માનવીઓ એક અંધારી ગુફામાં સાંકળોથી જકડાયેલી હાલતમાં સબડે છે એમની પીઠ પાછળ ઝબક્યા કરતો અગ્નિ પ્રજ્વલિત છે માનવીઓ અગ્નિની દિશામાં ફરી શકવાને અસમર્થ છે એમના ચહેરાઓ સામેની દીવાલ પર સળવળ્યા કરતા ઓળાઓ જ એમને દૃશ્યમાન છે, અવાજોના અસ્પષ્ટ પડઘાઓ જ તેમને શ્રાવ્ય છે એમનામાંનો એક માનવી સાંકળો તોડી ફગાવવામાં સફળ નીવડે છે, અને ખુદ વસ્તુઓ તેમ જ ઓળાઓ નીપજાવતા અગ્નિને જોઈ શકવાનું સામર્થ્ય પ્રાપ્ત કરતો થાય છે અંતે, પડતો આખડતો એ માનવી ગુફાના ધૂંધળા અંધકારમાંથી સૂર્યના ઝગહગતા પ્રકાશમાં બહાર નીકળી આવવામાં સફળ થાય છે ક્ષતિઓ, સમય અને પરિવર્તન તેમ જ મૃત્યુના પંજામાંથી મુક્ત થઈ એ સનાતન સત્ય કે શાશ્વત 'વિચારો'ના અવિચળ વિશ્વમાં તર્ક રૂપે વિહાર કરે છે — અને નિમ્ન કોટિના બીજા બધા ઘટકો ગુફાના અંધકારમાં જ સબડતા રહે છે.

આત્માના તાર્કિક તેમ જ અતાર્કિક ઘટકો વચ્ચેના આવા વિચ્છેદનો અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો સખત વિરોધ કરે છે એ બધા જ ઘટકો ફરી પાછા એકત્રિતપણે આત્મામાં સંકળાઈ રહે એ દિશામાં એમની વિચારણા ગતિશીલ છે તેઓ આગ્રહ રાખે છે કે માનવીને વિચ્છિન્ન હાલતમાં નહીં, પૂર્ણતામાં જ લેખી શકાય અને એ પૂર્ણતામાં માત્ર તર્ક કે બૌદ્ધિકતા જ નહીં, ચિંતા (anxiety) ગુનાહિત મનોદશા (sense of guilt), તેમ જ સત્તા-સંકલ્પશક્તિ (will to power) પણ સમાવિષ્ટ છે આ બધા અવગણવામાં આવેલા ઘટકો તર્કના સ્વરૂપમાં નિરંતર પરિવર્તનો લાવતા રહે છે, અને ક્યારેક તો તર્કવિચારણા પર સંપૂર્ણ અંકુશ પણ જમાવી બેસતા હોય છે આથી, પરનિરપેક્ષ માની લેવામાં આવતી તર્કવિચારણા ખરેખર તો આત્મનિષ્ઠ પરિબળોથી અત્યંત પ્રભાવિત જ હોય છે માનવીની સત્તામાં મૂળગામી સંદિગ્ધતા, રહસ્યપૂર્ણતા, વિસંગતિઓ, અને વિરોધી ખેંચાણો આવશ્યકપણે જ સમાવિષ્ટ હોવાની હકીકત અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો સ્વીકારે છે એ બધા ઘટકોનો તાગ તર્કવિચારણાથી મેળવવો સંભવિત નથી, કારણ તેના વિલક્ષણ સ્વરૂપને પરિણામે તર્ક વિસંગતિઓના સંદર્ભમાં કાર્યરત નથી થઈ શકતો પણ, માત્ર એ કારણસર જ એ ઘટકોનો નિષેધ થતો આવ્યો છે એ કોઈ રીતે ઉચિત નથી બેર્દ્યાએફ કહે છે તેમ, "Life is full of underground currents"

ઉપરોક્ત મુદ્દાઓના સંદર્ભમાં નૈતિક પૂર્ણતા પામી રહેવાના પૂર્ણતાવાદી, તર્કનિષ્ઠ અભિગમના વિરોધમાં સર્જક ડી એચ લૉરેન્સે ઠાલવેલો ઊભરો પ્રસ્તુત

છે : " માનવીની પૂર્ણતાની સંભાવના ! ....કયા માનવીની પૂર્ણતાની સંભાવના ? હુ અનેકાનેક માનવો છું. એ બધાંમાંના કયાને તમે પૂર્ણ બનાવી રહેશો ? હું કંઈ યાંત્રિક આયોજના નથી.... બહુ વિચિત્ર છે માનવીનો આત્મા એ પૂરેપૂરો માનવ હોય છે. એટલે કે, અજાણ્યું તેમ જ જાણેલું બધું ય... માનવીનો આત્મા તો ગાઢ અંધારિયું વિશાળ અરણ્ય છે."

સ્પષ્ટ છે કે અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોને મન મહત્ત્વ વિચારનું નહીં, વિચાર-પ્રવૃત્ત માનવીનું છે. અને એ માનવીની માત્ર વિચારશીલતા જ નહીં પણ એની આકસ્મિકતા તેમ જ ક્ષતિઓ કરવાની સંભાવના, એની નિર્બળતા, એનું શરીર, એનાં હાડમાંસ, અને સહુથી વિશેષ તો એનું મૃત્યુ-એ બધું જ સ્વીકૃત રાખવામાં આવે છે. કિર્કેગાર્દે આત્મલક્ષી સત્ય-'માનવી શું છે ?'-અને પરલક્ષી સત્ય-'માનવી શું જાણે છે ?'-વચ્ચે આત્યંતિક ભેદ કરી આપ્યો છે. તેઓ દૃઢપણે માનતા હતા કે અસલી આત્માનો સાક્ષાત્કાર તર્કવિચારણાની પરલક્ષી અનાસક્તિમા નહીં, પસંદગી કરવામાં પ્રવૃત્ત થઈ રહેવાની યાતના અને એ પસંદગી સાથેની પ્રતિબદ્ધતામાં સમાયેલી વેદનામાં જ સંભવી શકે. તર્કનિષ્ઠ ચિંતન-તંત્રોના સંદર્ભમાં ઘોર અવિશ્વાસનું આવું મનોવલણ લક્ષમાં લઈએ તો અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોની અભિવ્યક્તિઓમાં નજરે ચડતી મૂળગામી વિસંગતિઓ, તેમનાં લખાણોનો પયગંબરી સ્વાંગ, તેમજ તત્ત્વનિષ્ઠાની અવેજીએ સાહિત્યનિષ્ઠા તરફનો તેમના ચિંતનનો ઝોક કદાચ સમજી શકાય.

૩. વિખૂટાપણું (alienation and estrangement) :

તર્ક અને આત્માનાં અન્ય પાસાંઓ વચ્ચે કરવામાં આવેલા વિચ્છેદનું એક મહત્ત્વનું પરિણામ વિજ્ઞાનના ઉદ્ભવ રૂપે આવ્યું. પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિના સંદર્ભમાં વિજ્ઞાન એક અગત્યનું અંગ બની રહ્યું છે, અને તેના આધારે માનવ-સમાજ ઉત્તરોત્તર વધતી જતી માત્રાએ તર્કનિષ્ઠપણે સુવ્યવસ્થિત થતો રહ્યો છે. અસ્તિત્વ-નિષ્ઠ ચિંતકો એવું મંતવ્ય ધરાવે છે કે છેક Renaissanceના સમયથી ઐતિહાસિક પરિબળો માનવીને પોતાના નક્કર અસ્તિત્વથી વિખૂટો પાડતાં આવ્યાં છે, એને અમૂર્તતાની ઊંચી ને ઊંચી સપાટીએ જીવતા રહેવાની ફરજ પાડતાં રહ્યાં છે; વૈયક્તિક માનવીના અસ્તિત્વને સામૂહિકરણથી ઉચ્છેદી નાંખતા આવ્યાં છે-અને ઈશ્વરને માનવ-ચેતનામાંથી હાંકી કાઢવામાં આવ્યો છે.

આધુનિક માનવીનું વિખૂટાપણું અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો ચાર જુદા જુદા સંદર્ભોમાં ચીંધી બતાવે છે : ઈશ્વરના સંદર્ભમાં વિખૂટાપણું, પ્રકૃતિના સંદર્ભમાં વિખૂટા-પણું, અન્ય માનવીઓના સંદર્ભમાં વિખૂટાપણું, અને ખુદ પોતાના આત્માના

સંદર્ભમાં ય વિખૂટાપણું આ ચારે સંદર્ભોમાં માનવીના વિખૂટાપણાની વાત થોડી વિગતે કરીએ

ઈશ્વરથી વિખૂટાપણાની આક્રોશપૂર્ણ અભિવ્યક્તિ નીત્શેની ઘોષણા 'god is dead'માં મળે છે, અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો (ખાસ કરીને ફ્રેન્ચ)ના લખાણોમાં એ વારંવાર પડઘાયા કરે છે માનવીનું આધ્યાત્મિક દેવાળિયાપણું આપણી સદીના સાહિત્યમાં વખતોવખત અભિવ્યક્ત થતું જ આવ્યું છે ટી એસ એલિયટનું દીર્ઘકાવ્ય 'The Hollow Men,' તેમ જ જ્હોન ડોસ પૅસોઝ અર્નેસ્ટ હેમિંગ્વે, વિલિયમ ફૉકનર ગ્રેહામ ગ્રીન, ઇત્યાદિની વાર્તા–નવલકથાઓ અને અન્ય કેટલાય સર્જકોની કૃતિઓ આત્માની આધ્યાત્મિક પોકળતા અભિવ્યક્ત કરે છે અસ્તિત્વવાદ સાથે સીધેસીધી રીતે સાંકળવામાં ન આવતા હોય એવા સર્જકોની કૃતિઓમાં ય ક્યારેક એ પોકળતાના સંદર્ભે ઘેરો વિષાદ જોવા મળે છે અમેરિકન સર્જક શેરવૂડ ઍન્ડરસન પોતાના આધ્યાત્મિક ખાલીપાની સંવિત્તિ પામ્યા એ પ્રસંગ વિશે એમણે લખ્યું છે તેનો અંશ અહીં પ્રસ્તુત છે

ચાંદનીથી પ્રકાશિત રસ્તા પર તેઓ એમના નટાર માનવા નીકળ્યા હતા, અને 'એક એક મને વિચિત્ર અને મારે મન હાસ્યાસ્પદ ઇચ્છા થઈ આવી–અમ નહીંય હોય એવા 'ઈશ્વર' સન્મુખ મારી જાતને અવનત કરી દેવાની ઇચ્છા ચાંદનીથી આચ્છાદિત રસ્તાની વચોવચ ધૂળમાં ઘૂંટણિયે પડ્યો અને ઈશ્વરમાં આસ્થા ન હોવાથી, આસપાસના જીવતરે મારા ઈશ્વરો છીનવી લીધા હોવાથી, માનવીની જ ભીતર રહેલા કોઈક પરિબળે પ્રત્યેક માનવીને પોતાના અંગત ઈશ્વરથી વિખૂટો પાડી દીધો હોવાથી હું મારી ઘૂંટણિયાભેર હાલત પર મનોમન હસતો રહ્યો દેવલોકમાં કોઈ ઈશ્વર નહોતો મારામાં કોઈ ઈશ્વર નહોતો, ઈશ્વરમાં આસ્થા ધરાવવાની સમર્થતા મારામાં છે એવી કોઈ હૈયાધારણ નહોતી એથી હું માત્ર ઘૂંટણિયે પડ્યો રહ્યો મૌન અને મારા હોઠે કોઈ જ શબ્દો આવ્યા નહીં'

બીજા એક ફકરામાં ઍન્ડરસન કુતૂહલ વ્યક્ત કરે છે કે પોતાનું આપખુ યાંત્રિક વસ્તુ ઓને આધીન કરી દીધું હોવાથી આપણી આખેઆખી પેઢી કદાચ નિર્વીર્ય બનતી જાય છે, અને વધુ ને વધુ જંગી લશ્કરો ધરાવવાની ઊંચી ને ઊંચી ઇમારતો ચણતા રહેવાની એષણા કદાચ આપણી વધતી જતી નપુંસકતાની જ એંધાણી આપે છે તેઓ માનતા હતા કે Puritanism અને ઔદ્યોગીકરણને પરિણામે આધુનિક માનવી વંધ્ય બની ગયો છે પોતાની તંદુરસ્ત પશુતા પાછી મેળવવી માનવી માટે આવશ્યક છે અને સાદીસીધી પાર્થિવતાઓ સાથે, નિર્ભીક જાતીય અભિવ્યક્તિ સાથે ફરીથી સંપર્ક સ્થાપીને એમ કરવું સંભવિત બની રહે આ સંદર્ભમાં ડી એસ લૉરેન્સનો જાતીયતા, રક્તચેતના, અને પાશવી અસ્તિત્વની

divine othernessનો લગભગ ધાર્મિક સિદ્ધાંત યાદ આવે જ. સાથે સાથે, જહોન સ્ટાઈનબૅકની કૃતિ 'Cannery Row'નાં લઘરવઘર, વંઠેલ જીવતરોની સ્પર્શી જતી આકર્ષકતા ય યાદ આવે.

પ્રકૃતિના સંદર્ભમાં માનવીનું વિખૂટાપણું છેક ફ્રેન્ચ ચિંતક–સર્જક રૂસો અને રંગદર્શીઓના સમયગાળાથી સાહિત્યમાં નિરૂપાતો આવેલો એક મહત્ત્વનો વિષય બની રહ્યું છે. અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો એ વિખૂટાપણાને ફરી એક વાર ચીંધી આપે છે એમ કહી શકાય. વિજ્ઞાન તેમ જ યંત્રવિદ્યાને આધારે ખડી કરવામાં આવેલી અડીખમ લોખંડી દીવાલોએ માનવીને તંદુરસ્ત, પ્રાકૃતિક જીવનની તરેહથી અળગો કરી નાંખ્યો છે. અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો આ સંદર્ભમાં અમૂર્તિકરણોની ચૂડમાંથી મુક્ત થઈ નક્કરતા અને ઐક્યપૂર્ણતા પાછાં મેળવી રહેવાની દિશામાં ગતિ કરવાનો આગ્રહ રાખે છે.

સામાજિક સંદર્ભથી વિખૂટાપણું માનવીનું ત્રીજા પ્રકારનું વિખૂટાપણું છે. ઔદ્યોગીકરણને પગલે પગલે એ વિખૂટાપણું વધતી જતી માત્રાએ વિષાદજનક બની રહ્યું છે. ઔદ્યોગીકરણથી અસ્તિત્વમાં આવેલી ધરખમપણે યાંત્રિક સમાજ–વ્યવસ્થાના સંદર્ભમાં આધુનિક માનવી તદ્દન અસહાય બની ગયો છે. ઔદ્યોગીકરણ અને તેના પરિણામે સમાજ–જીવનમાં પ્રસરતી જતી નરી યાંત્રિકતા સામે ઊહાપોહ જગાવવાનું કાર્ય પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમાં રંગદર્શીઓના સમયથી ચાલતું આવે છે. એથી, આ સંદર્ભમાંય અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો વિરોધોનું પુનરુચ્ચારણ કરે છે એમ કહી શકાય. એમના વિરોધનો પ્રધાન સૂર એ છે કે યાંત્રિક સમાજ–વ્યવસ્થા એક એવું ધરખમ પરિબળ બની રહી છે જે માનવીના જીવતરમાંથી અનન્યતા તેમ જ તત્ક્ષણીયતાનું દમન કરી નાંખે છે. વૈયક્તિક માનવીની એ વિલક્ષણતાઓને બાધિત કરી રહે એવા કોઈ પણ પરિબળનો અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો પ્રતિકાર કરે છે.

ટોળાંશાહીથી ખદબદતી નગરસંસ્કૃતિ, કાર્યોના ઝીણવટભર્યા વિભાજનને પરિણામે વ્યક્તિવિશેષનું એના આર્થિક પ્રયોજનસાધન (Function)માં થઈ રહેતું reduction, કેન્દ્રિય સત્તાતંત્રોનો વિસ્તરતો જતો ફેલાવો, જાહેરખબરિયા અર્થતંત્રની માનવ–જીવન પર વધતી જતી ચૂડ, આનંદપ્રમોદનાં સસ્તાં લોક-માધ્યમો દ્વારા નીપજાવવામાં આવતી અર્થશૂન્ય અનુભૂતિઓથી થયા કરતી ફુરસદની પળોની સુંવાળી આળપંપાળ, અને એવાં એવાં યાંત્રિક સમાજ–વ્યવસ્થાનાં ચટકો સામે અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો જેહાદ પોકારે છે. એ બધાં પરિબળો જ માન-વીના સામૂહિક જીવતરનું reduction ડૅવિડ રીઝમાનના 'એકલવાયા ટોળા'માં કરી નાંખે છે, માનવીની વ્યક્તિતા તેમ જ આત્મલક્ષિતાને ઉચ્છેદી નાંખી એને

૪. ભય અને ધ્રૂજતી ચિંતા (Fear and trembling, anxiety)

ઓગણીસો ઓગણપચાસમાં સાહિત્ય માટેનું નોબેલ પારિતોષિક સ્વીકારતાં વખતે વિલિયમ ફૉકનરે કહેલું: 'વ્યાપક અને વૈશ્વિક ભય આપણી આજની કરુણતા છે. એટલા લાંબા સમયથી તે આપણી સાથે સંકળાયેલો છે કે હવે તો આપણે તેને ટેવાતા પણ થઈ ગયા છીએ. આત્મનેગર્ભિત સમસ્યાઓ ઉપસ્થિત થતી ક્યારની ય અટકી ગઈ છે. સમસ્યા હવે માત્ર એક જ છે: કઈ ઘડીએ હું ફૂંકાઈ જઈશ?'

Enlightenmentના સમયગાળાના આશાવાદી માનવીને તર્ક તેમ જ વિજ્ઞાનના ક્ષેત્રોમાં તેના ખપને આધારે સમગ્ર પ્રકૃતિ પર આધિપત્ય જમાવી રહેલો, નિરંતર આગળ ને આગળ ધપતા રહેતા પ્રગતિના પ્રવાહમાં બધી જ સામાજિક રાજકીય સમસ્યાઓ ઉકેલી રહેતો જોતો હતો. પહેલા વિશ્વયુદ્ધની કારમી ભેખડ સાથે અફળાઈને એ આશાવાદ તરણખલાની જેમ ફાંગી પડ્યો. વિશ્વયુદ્ધની એ અકલ્પ્ય, ધૃણાસ્પદ ખૂનામરકીમાં માનવી માટે ઉન્નત અપેક્ષાઓ સેવનારી વિચારણાઓ મરી પરવારી. માનવ-સ્વભાવ તેમ જ સમાજ-વ્યવસ્થામાં દૃશ્યમાન થતાં એ કડવા સત્યોનો સમાવેશ કરી શકે એવી કોઈ જ થીયરી સમર્થ નીવડી નહીં અને પહેલા વિશ્વયુદ્ધ બાદ આવેલા great Depression તેમ જ બીજા વિશ્વયુદ્ધને પરિણામે Enlightenmentના આશાવાદી આદર્શોના ઉન્મૂલનથી માનવીના હૈયામાં બેસી ગયેલી ફડક વધુ ઉત્કટ બની. અંતે, અણુબૉમ્બે વેરેલા સંહાર ને વિનાશને કારણે એ ફડકનું રૂપાંતર અસહ્ય ઉત્કટ ભયમાં થઈ ગયું. ક્ષણમાત્રમાં ફૂંકાઈ જવાની સંભાવના બધા ય માનવીઓ સમક્ષ મોં ફાડીને ઊભી રહી ગઈ. ભૌતિક સાધનસંપત્તિ અને સુખસમૃદ્ધિના કવચથી સુરક્ષિત હોય એવા લોકોની સામે પણ વિચારવાની લેશમાત્ર તસ્દી ન લેનારાઓ કે વિચારવાની ત્રેવડ ન ધરાવનારાઓને પણ પ્રતીતિ થવા લાગી કે પદાર્થવિદ્યાની એકેએક સિદ્ધિ નવી સુવિધાની જ નહીં, નવા જોખમ અને ભયની પણ સંભાવના ઊભી કરે છે. આ થઈ આધુનિક માનવીના એક પ્રકારના ભય અને ચિંતાની વાત.

કિર્કેગાર્દને અનુસરી સાર્ત્ર આધુનિક માનવીની ચિંતાના અન્ય એક પ્રકારની વાત કરે છે. તે છે (બાઈબલમાંના પાત્ર) 'એબ્રાહમની વેદના'—જે માત્ર નિજી જવાબદારીને આધારે નૈતિક પસંદગીઓ કરવાની એના પર નાખવામાં આવેલી આવશ્યકતામાંથી ઉદ્ભવે છે. યુદ્ધકાળ દરમ્યાન લશ્કરી અમલદારોને આવી પસંદગીઓ કરવાની વેદનાનો પરચો મળતો જ હોય છે. કેટલીય વાર એમને એવી પસંદગીઓ કરવાનું આવશ્યક થઈ પડતું હોય છે જેના પરિણામે દુશ્મનોના સાથે સાથે ખુદ પોતાના પણ ઘણા બધા સૈનિકો ખુવાર થઈ જાય. સત્તાતંત્રમાં

ઉચ્ચ પદવીઓ ધરાવતાં રાજપુરુષો ય કરોડો દેશવાસીઓનાં જીવતરને પ્રભાવિત કરી રહેતી આવશ્યક પસંદગીઓ કરતા રહેવાની વેદનાથી પરિચિત હશે જ ને ? અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો એ હકીકત દર્શાવી આપે છે કે આપણે દરેકે પણ પોતાના જીવનમાં એવી નૈતિક પસંદગીઓ માત્ર બીજી જવાબદારીના આધારે કરવી જ પડે, -અને એથી નિષ્પન્ન થતી વેદના ભોગવવી જ પડે. કિર્કેગાર્દ માને છે કે આવી એબડી આવશ્યકતાને કારણે જ પ્રત્યેક જીવતરની વૈયક્તિકતા જળવાઈ રહે છે. અને એથી જ માનવ-જીવનના સંદર્ભમાં અટકળો, આગાહીઓ તેમ જ સાધારણીકરણો સંભવિત નથી. પ્રત્યેક માનવીનો કિસ્સો આત્યંતિકપણે એના પોતાનો જ છે, અને તેમાં એ સ્વકીય, ઉત્કટ આવેગ સાથે પરોવાયેલો હોય છે.

કિર્કેગાર્દની કૃતિ 'Fear and Trembling'માં એબ્રાહમના દૃષ્ટાંત વિશે વિસ્તૃત, હ્રદયમચાવી નાંખે તેવું ભાષ્ય રહેલું છે. અબ્રાહમની આસ્થાને સરાણે ચડાવવા ઈશ્વર એને એના વ્હાલસોયા પુત્ર આઈઝેકનું તલવારને ઝાટકે મસ્તક વધેરી ઈશ્વરચરણે બલિદાન ધરવાનો આદેશ આપે છે. એબ્રાહમની દ્વિધા છે ઈશ્વરમાં અડગ આસ્થા અને અસીમ પુત્રપ્રેમ વચ્ચે પસંદગી કરવાની, આંતરિક શ્રદ્ધાથી નિષ્પન્ન થયેલી ધર્મનિષ્ઠ આવશ્યકતા અને વ્યાપક નૈતિક સિદ્ધાંત 'Thou shalt not kill' વચ્ચે પસંદગી કરવાની. અમૂર્ત નૈતિક સિદ્ધાંતના ઉલ્લંઘનનો નિર્ણય એબ્રાહમે ભરાડીપણાની ખુમારીથી નહીં, ભય અને ધ્રૂજારીની ઉત્કટ અનુભૂતિ સાથે કરવાનો છે. અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો એબ્રહમના પાત્રને પ્રત્યેક માનવીની અસ્તિત્વનિષ્ઠ પરિસ્થિતિના પ્રતીક તરીકે લેખાવે છે. એબ્રાહમની પસંદગીના ઉદાહરણનું તારણ તેઓ એવું આપે છે કે વ્યક્તિવિશેષ માટે ક્યારેક વ્યાપક સિદ્ધાંતોમાં અપવાદો કરવાં આવશ્યક થઈ પડે; કારણ કે અસ્તિત્વનિષ્ઠપણે એ પોતે એવો અપવાદ, એક નક્કર સત્-તા (Concrete being) હોય છે જેનું અસ્તિત્વ કોઈ જ અમૂર્ત વૈશ્વિક વિભાવનાથી છાવરી લેવું સંભવિત નથી.

૫. શૂન્યતાનો સાક્ષાત્કાર

ઈશ્વર, પ્રકૃતિ, અન્ય માનવીઓ ખુદ પોતાના અસલી આત્મથી ય વિખૂટા પડી ગયેલા માનવી માટે શૂન્યતા સિવાય બીજું શું શેષ રહે ? અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો માને છે કે આધુનિક માનવી પ્રગતિના ધોરી માર્ગ પર નહીં, પણ એક એવી વિનાશકારી ભેખડની ધાર પર આવી ઊભો છે જેની નીચે મોં ફાડીને અનંત સુધી નિરપેક્ષ શૂન્યતા પથરાયેલી છે. એક અર્થમાં એ ટી. એસ. એલિએટના 'પોકળ માનવ'નો પ્રદેશ છે; કારણ એનું સ્વરૂપ છે. "Shape without form, shade without colour Paralyzed force, gesture without motion."

એથી જ તેા સર્જક ઈ એ. રોબિન્સનનું પાત્ર રિચર્ડ કોરિ ખળભળી ઊઠે છે અને ઉનાળાની એક શાંત રાતે ઘેર પાછા ફરી પોતાની ખોપરી સોંસરવી પિસ્તોલની ગેાળી મારી દે છે.

શૂન્યતાના સાક્ષાત્કારની ખૂબ જ પ્રતીતિકર અભિવ્યક્તિ લિયેા ટૉલ્સટૉયની આત્મકથાત્મક કૃતિ 'My Confessions'માં મળે છે તેઓ કહે છે કે જીવનના મધ્યાહ્ને, તંદુરસ્ત અવસ્થામાં, જીવતર પાસેથી અપેક્ષિત—સમૃદ્ધિ, યશ, સામાજિક મોભો, સ્વરૂપવાન પત્ની અને બાળકો, પૂર્ણતાના શિખરે પહોંચેલી સર્જકતા—બધું જ પામ્યા પછી પણ એમને વધતી જતી માત્રાએ અકળામણની અનુભૂતિ થવા લાગી હતી, એક અજાણ્યો વિષાદ એમને ઘેરી વળ્યો હતો અને તેની ચૂડમાંથી મુક્ત થઈ રહેવું એમના માટે સંભવિત નહોતું. કોઈ માનવી માંદો પડે અને પોતાની માંદગીના લક્ષણોને નજીવાં ઘટાવી તેમની દરકાર ન કરે અને વારે વારે ઉપસ્થિત થતા રહી એ લક્ષણો અંતે અવિરત વેદનામાં પરિણમે—એવી દશામાં તેઓ સપડાયા હતા એવી હાલતમાં એકાએક દર્દીને જાણ થાય છે કે પોતે જેને નગણ્ય અને નજીવું માનતો હતો એ દરદ તો એને માટે વિશ્વભરમાં સહુથી મહત્ત્વની વસ્તુ—પોતાનું મૃત્યુ છે! તેઓ લખે છે: "મારા પગ તળેથી ભોંય સરકી જતી લાગી, લાગ્યું કે જેના સહારે હું ઊભો રહી શકું એવું કંઈ જ બચ્યું નથી, આજ પર્યંત હું જેના માટે જીવ્યા કર્યો એ બધું કંઈ જ નથી, જીવતા રહેવા મારે માટે કોઈ જ કારણ રહ્યું નથી...જીવતરના પ્રવાહને રૂંધી નાંખવો અસંભવિત હતું. એ વહેણના ઉદ્ગમ સ્થળે પાછા ફરવું અસંભવ હતું; અને આંખો મીંચી દેવાનું સંભવિત નહોતું—જેથી હું જોઈ શકું કે મારી સમક્ષ વેદના તેમ જ સાક્ષાત્ મૃત્યુ, સમૂળગો વિનાશ, ખડા હતાં" આની અનુભૂતિને કિર્કગાર્દ 'Sickness unto Death' તરીકે ઓળખાવે છે, વિષાદ, જેની પકડમાંથી મુક્ત થઈ રહેવા વાંચ્છિત મૃત્યુ પણ સંભવિત નથી.

અર્નેસ્ટ હેમિન્ગ્વેની વાર્તા 'A clean, well-lighted place'માં પણ ઉપરોક્ત અનુભૂતિ સચોટ રજૂઆત પામે છે વાર્તાની આખરમાં મોડી રાતે બુઢ્ઢો વેઈટર ખાટલે પડે છે અને પોતાને સંબોધે છે, "એને ભય શાનો હતો? એ કંઈ ભય કે ધાસ્તી નહોતાં. એ હતી એને અતિપરિચિત શૂન્યતા બધું જ શૂન્ય હતું, માનવી પણ શૂન્ય..." અને પછી ઈશ્વરના મૃત્યુની પ્રતીતિ થઈ ગઈ હોવાથી એ ઘેરા વિષાદ સાથે Lord's Prayer નો પાઠ કરે છે: "Our Nothing who are in Nothing, nothing be thy nothing ..", અને પછી Av'e Maria નો પાઠ · "Hail nothing,

full of nothing..." આ ભુટ્ટો વેઈટર હેમિન્ગ્વેની શરૂઆતના ગાળાની નવલકથાઓનાં પાત્રોની લાગણીને જ નગ્ન સ્વરૂપે અભિવ્યક્ત કરે છે. એમની બુભુક્ષા (જે તેઓ દારૂ, હિંસા તેમ જ જાતીયતાથી પરિતૃપ્ત કરવા મથ્યા કરે છે) જ અહીં વ્યક્ત થઈ રહે છે. કહેવું આવશ્યક નથી કે મોટા ભાગનાં આધુનિક સર્જકોમાં જોવા મળતાં વિષાદ અને નિરાશાવાદ સમકાલીન જીવતરમાં દૃશ્યમાન શૂન્યતાની અનુભૂતિમાંથી જ ઉદ્‌ભવે છે.

૬. સ્વતંત્રતા

અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો વહેલા મોડા અન્ય બધાં જ સામાન્ય વિષયોને આવરી રહેતા સ્વતંત્રતાના વિષય પર આવે છે. પ્રયોજન શૂન્ય વિશ્વમાં માનવી સ્વતંત્રતાથી શાપિત છે, કારણ કે પોતાના આત્માને અતિક્રમી રહેવાનું, પોતે હોય એથી જુદી વ્યક્તિ બની રહેવાનું માત્ર એના માટે જ સંભવિત છે. વિશ્વને પ્રયોજનનિષ્ઠ બનાવી આપવા ઈશ્વર તો હયાત નથી. એથી, પોતે શું બનતો જાય છે તે માટેની સંપૂર્ણ જવાબદારીનો બોજ પ્રત્યેક માનવીએ વેંઢારવો જ પડે. અને પોતાને માટે કરવામાં આવેલી પ્રત્યેક પસંદગી અન્ય બધા જ માનવીઓ માટેની ય પસંદગી બની રહે છે, કારણ કે એક ચોક્કસ પ્રકારની વ્યક્તિ બની રહેવાનું પસંદ કરવામાં એ બધા જ માનવીઓ સમક્ષ એક આદર્શ મૂર્ત કરી આપે છે. પરિણામે, બધાં જ માનવીઓ માટેની વૈયક્તિક જવાબદારીનો બોજ અસહ્ય બની રહે છે. વળી, માનવી પોતાનાં કાર્યોથી વિશેષ કંઇ જ હોતો નથી. જેમ કે, સાર્ત્ર દર્શાવી આપે છે તેમ, કાયર માનવી પોતે જ પોતાની કાયરતા માટે જવાબદાર હોય છે. અને છતાં પોતે છે તેનાથી નોખી, શૂરવીર, વ્યક્તિ બની રહેવાની સ્વતંત્રતા ય એ ધરાવે જ છે.

સાર્ત્રની નવલકથા 'The Age of reason' નું એક બહુ ઓછું ગમે તેવું પાત્ર પોતાનાં સજાતીય વૃત્તિ અને વર્તનને કારણે આત્મગ્લાનિ તેમ જ વેદનાથી ત્રાસી જઈ પોતાના દુરાચરણની જડને અસ્ત્રાથી કાપી નાંખવા તૈયાર થઈ જાય છે, પણ નિર્ણાયક ક્ષણે એ જબરદસ્ત સંકલ્પને આધારે અસ્ત્રો ફગાવી દે છે. એ ક્ષણથી એ પોતાની વૃત્તિઓ અને વર્તન પર સંપૂર્ણ કાબૂ મેળવવાની શરૂઆત કરે છે. સાર્ત્ર માને છે કે પ્રત્યેક માનવીએ પોતાના રોજિંદા જીવતરની સંઘટના આ રીતે જ કરવી આવશ્યક છે. એ જ અસલી જીવતરની તરેહ છે.

ઈશ્વરવાદી અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકો સ્વતંત્રતાનું અર્થઘટન જરા જુદી રીતે કરે છે. સ્વતંત્રતા તેમ જ માનવીય પરિસ્થિતિ વિશે તેઓ સાર્ત્ર જેવી જ

ભાગ ખપમા લઈને વાત કરે છે છતા એમની ચર્ચામા ઈશ્વરનુ સ્થાન હમેશા કેન્દ્રગામી રહે છે માનવીની અસ્તિત્વનિષ્ઠ સ્થિતિનુ અર્થઘટન તેઓ એવુ કરે છે કે માનવી પોતાના આવશ્યકપણે ઈશ્વર-સમરૂપ સ્વભાવથી વિખૂટો પડી ગયો છે, અને એના જીવતરની મૂળગામી સમસ્યા એ વિખૂટાપણાની ખાઈને પૂરી દઈ પરિત્રાણ પામી રહેવાની છે શાત અને અનત એવા બે વિપરીત વિશ્વોનુ સન્નિકર્ષ-બિંદુ હોવાને કારણે માનવીના જીવતરમા સદિગ્ધતા તેમ જ રહસ્યપૂર્ણતા ઉપસ્થિત હોય છે આ સદર્ભે બેર્દયાએફ લખે છે 'માનવી પોતાનામા માનવીનુ તેમ જ ઈશ્વરનુ એવા બે કલ્પન એનામા મૂર્ત થાય તેટલી માત્રાએ એ માનવીનુ કલ્પન મૂર્ત કરી રહે છે"

પરિત્રાણની અવસ્થા વિશે વાત કરતા પૉલ ટિલિચ લખે છે 'તેમા નિરપેક્ષ સત્-તા અને અસ્તિત્વનિષ્ઠ અવસ્થા વચ્ચે રહેલી તિરાડ ઉત્તરાઈ રહે છે' આ સદર્ભમાં સ્વતત્રતા સાર્ત્રના મતની જેમ જ પસદગી માટે સપૂર્ણ વૈયક્તિક જવાબદારીનો સ્વીકાર તેમ જ પસદગી સાથેની પ્રતિબદ્ધતા બની રહે છે આસ્થાનો અર્થ છે એબ્રાહમ જેવી આસ્થા પોતાની સમગ્ર સકલ્પશક્તિ, આશા-આકાક્ષાઓ અને લાગણીઓ ઈશ્વરચરણે ધરી દઈ સઘળુ ઈશ્વરેચ્છા પર છોડી દેવાની પ્રતિબદ્ધતા આવુ સપૂર્ણ સ્વાર્પણ જ સાચી સ્વતત્રતા બની રહે છે

અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિતકોની મથામણમા સામાન્ય વિચારોની વાત સમેટી લેતા પહેલા એક ધ્યાનમા રાખવા જેવા અગત્યના મુદ્દા વિશે થોડી વાત કરવી આવશ્યક જણાય છે

આપણે ચર્ચા કરી એ બધા જ વિચારો કોઈ સર્જકની એક જ કૃતિમા મળી આવે તેવી અપેક્ષા રાખવી યોગ્ય નથી જ એ દેખીતુ છે સાહિત્ય તેમ જ અન્ય કલાપ્રકારોમા અસ્તિત્વવાદની વિલક્ષણ અભિવ્યક્તિ ઘણુખરુ આડકતરી રીતોએ જ થતી આવી છે એવી અભિવ્યક્તિ માટે સર્જકો ક્યારેક પ્રતીકો અને પ્રણાલીનિષ્ઠ સ્વરૂપના નવા નવા આવિષ્કારો ખપમા લેતા હોય છે

ઉપરોક્ત સદર્ભમા સમકાલીન સર્જકોની સમયની વિભાવના તેમ જ અભિ-વ્યક્તિ સાથેની મથામણ પ્રસ્તુત છે વિલિયમ ફૉકનર પોતાની નવલકથા 'The Sound and Fury'મા બીબાઢાળુ ઘડિયાળ-છાપ સમયનુ એકીસાથે આકુચન તેમ જ વિસ્તરણ કરી નાખે છે કે પછી ભૂત તેમ જ વર્તમનના સન્નિધાન દ્વારા સમયને ધૂંધળો અને આકારહીન બનાવી નાંખે છે આવુ સિદ્ધ કરવા ફૉકનર 'ચેતના-પ્રવાહ' અને એવી બીજી રચનારીતિઓના જુદા જુદા આવિષ્કારો

અપમાં લે છે એ ખરું. પણ, એ બધી જ રચનારીતિઓમાં જીવતરને વિલક્ષણ, આત્મલક્ષી અનુભૂતિરૂપે જ લેખવામાં આવ્યું છે. ચીલાચાલુ રીતે બાહ્ય જીવતરને ઘડિયાળનાં કાંટાઓથી એકસરખાં ચોસલાંઓમાં વહ્યાંઈ રહેતા સુવ્યવસ્થિત, તર્કનિષ્ઠ પ્રવાહ તરીકે લેખવામાં આવે છે. ફોકનર એથી જુદો જ પરિપ્રેક્ષ્ય અપનાવે છે, અને જીવતરને અપારદર્શક, સંદિગ્ધ, તેમ જ અતાર્કિક હોય એવી અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોના રીતે જુએ છે.

ગ્રેહામ ગ્રીન પણ પોતાની નવલકથા 'The Power and the Glory'માં કંઈક આવું જ સિદ્ધ કરે છે. અહીં તેઓ બાકીના વિશ્વથી કપાઈ ગયેલી, સમયના વહેણમાંથી નોખી પડી ગયેલી, સાંકડા મોઢાની બૉટલમાં સીલ મારીને પેક કરી નાંખી હોય તેવી ગૂંગળાવી મારતી સૃષ્ટિ આલેખે છે. માથે મોત ભમતું હોય તેવી આ વેદનાગ્રસ્ત સૃષ્ટિમાં લથડયા કરે છે દારૂડિયો પાદરી, એકલવાયો, મૂંઝાયેલો; અને એનો પીછો કરતો જાય છે ખાલીપાની તેમ જ ઈશ્વરના મૃત્યુની અનુભૂતિ પામી ચૂકેલો એક પોલીસ અમલદાર.

સાહિત્યકૃતિઓમાં નજરે ચઢતી અસ્તિત્વનિષ્ઠ વિષયોની આવી આવી અભિવ્યક્તિઓનું તારણ એવું તો ન જ કાઢી શકાય કે એ સર્જકોએ સભાનપણે અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતનશૈલી અપનાવી છે. અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોની વિચારણાઓ સાથે તેઓ પરિચિત જ ન હોય એમ પણ બની શકે. હાઈડેગરે અને એમની ય પહેલાં મધ્યકાલીન ખ્રિસ્તી ધર્મમીમાંસક સંત ઑગસ્ટીને એવું દર્શાવવાના પ્રયાસ કર્યાં છે કે સમય માનવીની બહાર નહીં પણ ભીતર રહેલો છે, અને તેની અનુભૂતિ વૈયક્તિક અને આત્મલક્ષી જ હોવાની; ફોકનરે કદાચ આ બે ચિંતકોને વાંચ્યા ય નહીં હોય. છતાં 'The Sound and Fury'માં અભિવ્યક્ત થયેલા સમયના આલેખનને 'અસ્તિત્વનિષ્ઠ' ઘટાવવું ઉચિત બની રહે છે. કારણ, એવા બધાં ય મતમતાંતરોને અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતકોએ પોતાની વિચારણામાં ચોક્કસ સ્થાન તેમ જ પારખી શકાય તેવું સ્પષ્ટ સ્વરૂપ પૂરાં પાડયાં છે.

અંતે, સાહિત્યકૃતિઓમાં અસ્તિત્વવાદની ઝાંય પારખવા નીકળીએ ત્યારે એ હકીકત ધ્યાનમાં રાખવી આવશ્યક છે કે અસ્તિત્વનિષ્ઠ વિષયોનાં આકર્ષણ તેમ જ ભયસ્થાન એ છે કે એક વાર હોંશે હોંશે તેમને ખોળી કાઢવા નીકળી પડીએ, તો બધે જ એ દેખા દેવાનાં! પણ ભેદવૃત્તિ અને સંયમ જાળવી રાખવામાં આવે, તો જરૂર જણાય કે કોઈ પણ સ્થળ–સમયે સર્જાયેલા સાહિત્યમાં એ વિષયોની અભિવ્યક્તિ મળી જ આવે. કારણ, એ વિષયો માનવીય છે, અસ્તિત્વનિષ્ઠ છે–અને સર્જક કદાચ સામાન્ય માનવીઓની તુલનાએ વધુ માત્રાએ અસ્તિત્વનિષ્ઠપણે જીવતો હોય એમ બની શકે.

લેખ માટે સહાયભૂત કૃતિઓ :

1. Encounters with Nothingness - Helmut Kuhn.
2. Existentialism - John Macguarrie.
3. An Existentialist Ethics - Hazel Barnes.
5. Contemporary Philosophy : Vo./II - Rev. Borzaga.
4. Beyond the Outsider - Colin Wilson.
6. Existentialism : a Theory of Man - R. Harper.
7. Existentialism and Modern Predicament - F. Heinemann.
8. Existentialism and Creativity - M. Bedford.
9. Existential Thought and Fictional Technique - E. Kern.

(એપ્રિલ-૧૯૮૪)

તંત્રીશ્રી,

'એતદ્' ૭૩માં પ્રગટ થયેલ શ્રી વિશ્વનાથ ભટ્ટના પત્રના અનુસંધાનમાં થોડીક સ્પષ્ટતા કરવી જરૂરી લાગતાં આ પત્ર લખું છું.

શ્રી ભટ્ટે 'ઉપક્રમ'ના એક પરિચ્છેદ અને મારા લેખના એક પરિચ્છેદ વચ્ચેનું સામ્ય શોધી કાઢી કોઈ મહાન 'સત્ય'ની સ્થાપના કરવાનો પુરુષાર્થ કર્યો છે!

મારા લેખના અંતે મેં નોંધ્યું છે તેમ એ લેખ ધ્રાંગધ્રા કૉલેજના 'નવલકથાનું કલાસ્વરૂપ' વિશેના પરિસંવાદ માટે લખાયો હતો. એ પરિસંવાદના આયોજકો જાણે છે તેમ મારે માત્ર ચાર પાંચ દિવસમાં એ લેખ તૈયાર કરવો પડેલો. પરિસંવાદમાં વાંચવા મેં અલ્પ સમયમાં માત્ર working paper તૈયાર કરેલ પરંતુ આયોજકો તેની સાયક્લોસ્ટાઈલ નકલો કઢાવી વહેંચવા ઇચ્છતા હતા તેથી એક મિત્ર પાસે મેં મારા લેખને fair કરાવ્યો. સામાન્ય રીતે હું મારા બધા લેખો જાતે જ fair કરતો હોઉં છું, પણ સમયના અભાવે આ લેખ fair કરવામાં મિત્રની મદદ લેવી પડી. પરિસંવાદ પતી ગયા પછી લેખની નકલ 'એતદ્'માં છાપવા મોકલી આપી. ડિસેમ્બર ૮૩ના અંકમાં છપાઈ ગયો છે એ જાણવા મળેલ. પણ મને અંક કે ઑફ પ્રિન્ટસ કશું મળેલ નહીં. (મોકલ્યું હશે તો કદાચ પોસ્ટમાં ગેરવલ્લે થયું હશે.)

શિરીષભાઈને એક પત્ર જ લખી દીધો હોત તો અંક તો મોકલી આપત, પણ આળસમાં રહી ગયું. પછી માર્ચ મહિનામાં એક આખ્યાનસંભાષા નિમિત્તે વડોદરા જવાનું થયું ત્યારે અંક યાદ આવ્યો અને ભારતીબહેને એ અંક મેળવી આપ્યો. અલબત્ત મારા સ્વભાવ પ્રમાણે આજ સુધી એ છપાયેલો લેખ વાંચવાની તસ્દી મેં લીધી નહીં. ચર્ચાપત્ર વાંચીને બધું ઉથલાવ્યું. છપાયેલો લેખ, fair કરેલ લેખ અને મૂળ working paper કાઢી સરખાવ્યાં. ત્યારે ખ્યાલ આવ્યો કે મૂળ લેખમાંથી fair કરતી વખતે મિત્રની શરતચૂકથી શ્રી જયંતભાઈનો નામોલ્લેખ રહી ગયો છે.

અલબત્ત હું સમજું છું કે આ કોઈ બચાવ ન કહેવાય. [Ja]ir કરેલ લેખને મૂળ લખાણ સાથે ઝીણવટપૂર્વક ન સરખાવવો અને છપાવવા મોકલતી વખતે પણ એવું ધ્યાન ન રાખવું ક્ષમ્ય ન જ કહી શકાય એ એક મોટી ભૂલ છે એ હું કબૂલું છું બાકી, ગુજરાતીના જે ગણ્યાગાંઠ્યા વિવેચકો માટે મને અત્યંત આદર છે તેમાંના એક શ્રી જયંતભાઈના લેખનો હું ઉપયોગ કરું અને તેમનો નામોલ્લેખ પણ ન કરું એવો નિર્લજ્જ, કૃતઘ્ન તો હું નથી જ શ્રી જયંતભાઈ તો મને સારી રીતે જાણે છે તેથી તેમણે તો કોઈ ગેરસમજ નહીં કરી હોય એમ હું માનું છું શ્રી જયંતભાઈના ઉલ્લેખો અગાઉ મારા અનેક લેખોમાં મેં કરેલા છે એનાથી તેઓ અને સહુ માહિતગાર છે જ.

ઉપર્યુક્ત લેખ મારા આગામી વિવેચનસંગ્રહમાં મે લીધો છે અને તેની મેં જાતે તૈયાર કરેલ હસ્તપ્રત જોઈ તો તેમા શ્રી જયંત કોઠારીનો નામોલ્લેખ છે જ. આ તો જે હકીકત છે તેની જાણકારી આપું છું. આ કોઈ બચાવ નથી. આ વિગતોને ન માનવી હોય તો 'મિત્રો'ને તેના છૂટ છે.

શ્રી ભટ્ટને 'પાકો વહેમ' છે કે મેં ઉપક્રમની જેમ બીજા પુસ્તકોનો પણ આધાર લીધો છે. ભાઈશ્રી, આમા 'વહેમ' રાખવાની શું જરૂર છે ? મેં લેખ તૈયાર કરવામા અનેક પુસ્તકોનો, વિવેચકોનો આધાર લીધો છે જ અને તે બધાનો ઉલ્લેખ મારા લેખમાં જ કર્યો છે. ઈ. એમ. ફોર્સ્ટર, જોનસન, મેરી મેકાર્થી, હેનરી જેમ્સ, શિશિર ચટ્ટોપાધ્યાય, ક્રિસ્ટોફર ઈશરવૂડ, ડબ્લ્યુ. એચ. હડસન, એલિઝાબેથ ડ્ર્યુ, શોરર, ફ્લોબેટ, સુરેશ જોષી વગેરેનો ઉલ્લેખ મારા લેખમાં જોવા મળશે જ.

જોઈ શકાશે કે આમાંથી મોટાભાગના વિવેચકો તો પાશ્ચાત્ય છે. શ્રી ભટ્ટ દર્શાવે છે તેમ મોટાભાગના ગુજરાતી વાચકો અંગ્રેજી વાંચતા નથી તેથી અનેક વિવેચકો અંગ્રેજી લેખો, તેના અંશો પોતાને નામે ચઢાવી દે છે. તેમની આ શંકા સાચી છે. હું એવા કેટલાક ગુજરાતી વિવેચકો વિશે જાણું છુ જેમણે અંગ્રેજી લેખો પોતાને નામે ચઢાવી દીધા છે, અને મૂળ લેખકનો ક્યાંય નામોલ્લેખ સુદ્ધા કર્યો નથી. આ અંગેની વિગતો હું પૂરી પાડી શકું તેમ છું પણ મને કોઈના ચારિત્ર્યખંડનમાં રસ નથી, એવો સમય પણ મારી પાસે નથી. જો હું વિદેશી વિવેચકોનો ઉલ્લેખ કરવાની પ્રામાણિકતા ધરાવતો હોઉં તો ગુજરાતી વિવેચકોનો ઉલ્લેખ ન કરું એવો મૂર્ખ તો ન જ હોઈ શકું. મારા ગ્રીક સાહિત્ય-વિષયક લેખો શ્રી ભટ્ટ જોશે તો તેમને ખ્યાલ આવશે કે તેમાં મેં જે વિવેચકોના આધાર લીધા છે તે બધાના ઉલ્લેખો કર્યા છે. તે માટેનાં કેટલાક પુસ્તકો તો મેં ગ્રીક રાજદૂત દ્વારા ગ્રીસથી મંગાવેલાં. હું જાણું છું કે તે લેખકોનો ઉલ્લેખ

જો હું ન કરું તો કોઈને એની ખબર પડવાની નથી. પણ મેં એવું કર્યું નથી મારા એ લેખો (પ્રગટ–'પરબ' એપ્રિલ '૮૧, 'કંકાવટી' જૂન '૮૧, મે '૮૩, 'કવિલોક' ડિસે. '૮૧ થી એપ્રિલ '૮૨, 'વિદ્યાપીઠ' ફેબ્રુ. '૮૩) જોતાં તેમને ધ્યાનમાં આવશે અને તેમણે જાતે સર્જેલી ભ્રમણા ભાંગશે. અલબત્ત તેમને ભ્રમણામાં રહેવામાં આનંદ આવતો હોય તો એવો શ્રમ ન કરે.

મારા અગિયાર પૃષ્ઠના લેખમાં શ્રી જયંતભાઈની અગિયાર પંક્તિઓના ઉપયોગથી મેં 'કોઠારીઓના કોઠાર' મારે નામે ચડાવી દીધા છે એવું માનનાર 'મિત્રો'ને મારે એટલું જ કહેવાનું કે મારા પોતાના આઠ–દસ વિસ્તૃત અભ્યાસ લેખો, જે મેં વિભિન્ન સામયિકોમાં છપાવવા વર્ષો પૂર્વે મોકલેલા અને સ્વીકૃત થયેલા પણ તંત્રી–સંપાદકોની બેકાળજીને કારણે આજ સુધી છપાયા વિના રહી ગયા છે તે લેખો પરત મોકલવા મેં પ્રયત્ન નથી કર્યો કે મૂળ રફ લખાણો શોધી કાઢી તેમને fair કરી મારા વિવેચન સંગ્રહોમાં સમાવવાનો પ્રયત્ન પણ નથી કર્યો. ઘણી મહેનતથી તૈયાર કરેલ મારા અનેક લેખો વર્ષોથી અપ્રગટ રહ્યા છે અને મારી ઉદાસીનતાને કારણે કદાચ હંમેશ માટે અપ્રગટ જ રહેશે. પોતાના જ લેખો પોતાને નામે ચડાવી દેવા પ્રત્યે નીરસ રહેનાર માણસને બીજાના કોઠાર પોતાને નામે ચડાવવામાં કેટલો રસ હશે તે સુજ્ઞજનો સમજી શકશે. એવી જરૂર મારે હજુ સુધી તો પેદા થઈ નથી અને પેદા થશે તે પહેલાં જ હું લખવાનું બંધ કરી દઈશ.

મને નિરર્થક ચર્ચાઓ કરવામાં અને વાદવિવાદ કરવામાં રસ નથી. હું મારે વિશેના ચર્ચાપત્રોના જવાબ પણ ભાગ્યે જ આપું છું. આ પત્ર કેવળ થોડીક સ્પષ્ટતા કરવા પૂરતો લખ્યો છે. આ બાબતને કોઈ જો 'ચર્ચા' માનતું હોય તો મારે પક્ષે તો હું તે પૂરી થયેલ જાહેર કરું છું.

–પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ

What we choose to fight is so tiny,
What fights with us is so great?

જયવદન તકતાવાલા સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ
૨૨૧, સિલ્વર આર્ચ
જગમોહન મહેતા માર્ગ
મુંબઈ ૪૦૦ ૦૦૬
ના સૌજન્યથી

કમલ વોરા

કાગડો

૧

ભરત નાયક

અશ્રામા

૧૦

અરુણ અડાલજા

અસ્તિત્વ'વાદ'ની બાળપોથી

૧૩

ઑગસ્ટ ઓગણીસો ચોર્યાસી વર્ષ સાતમું તંત્રી સુરેશ જોષી સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ

એતદ્ પંચોતેર

એતદ્ ૭૫

ક્ષિતિજ સંશોધન-પ્રકાશન કેન્દ્ર

એતદ્ ૭૫

વર્ષ સાતમું ઑક્ટોબર પંચોતેર

તંત્રી સુરેશ જોષી
સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ

પરામર્શકો હિમ્મત ઝવેરી રસિક શાહ જયંત પારેખ

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે
વાર્ષિક લવાજમ પચીસ રૂપિયા

લવાજમ ભરવાના સ્થળ

રસિક શાહ
બી/૨૪, ખીરાનગર, એસ વી રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

સદ્ભાવ પ્રકાશન,
૫૭/૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

મહેશ દવે
૩૭, સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૫

જયંત પારેખ
એ/૨૭, અમૃત એસ્ટેટ, મ વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

ચંદ્રિકા પંચાલ
એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

ગઝલ
(પ્રસાદ, બે કાવ્યપંક્તિની રસચર્વણાનો)

હરીશ મીનાશ્રુ

૧

મૈં બૈરાગિણ આદિકી છી, થાંરે મ્હારે કદકો સનેસ
બિન પાણી બિન સાબુણ, સાંવરા, હોઈ ગઈ ધોઈ સપેદ
—મીરાંબાઈ

ખેર્યાં અસિત વસ્ત્રો, પ્હેર્યાં પુલકપટોળાં
મીંઢળ મઢેલ કરથી ઝબકીને નેણ ચોળાં

આ શ્યામળા પવનમાં વંશીનાં ફૂલ તરતાં
નીતરીને સ્વચ્છ ખૂલ્યા મન કુમ્ભજવર્ણ ફ્હોળાં

કિસલય વીંઝીને કોણે પરગટ રચ્યા વિલાસો
કોના મલ્લાર વાંસે ચળકે સપેદ સોળાં

સ્યાહિનો સુરમો લૈ અણિયાળ અર્થ આજું
અચરજમાં ઠાલવું ત્યાં પૂરણ અખિલકચોળાં

સિંજારવો ચૂગી લ્યે પંછીઓ પક્ષ્મ પરથી
કજળેલ પોપચાંમાં જળના ધવલ હિંચોળા

હું કૃષ્ણતુલસીની આ ડાંખળી બની ગૈ
માટીના મનમાં થાંરાં સિંગાર, શુભ્ર સોળાં

કિંશુક ભભૂકયા હોઠે ચૂંબે છે કોણ હુમને?
આ સાંવરો પીડે ત્યાં સારસનાં સ્પર્શટોળાં

તંબૂળને શ્વેન રાતાં દંતક્ષતો ત્વચા પર
સ્તનનાં કિરાતપુષ્પો ઉજ્જવળમાં ઓળઘોળાં

અબરખનો લયકુલીચો ઢોળીને શીશગઝલમાં
શીશમની પૂતળીને ખૂંદે છે શબ્દ ધોળાં

૨

વૃક્ષ ન ગયાં, વૃક્ષમય કશુંક લોકોત્તર સત્ત્વ,
માત્ર ત્યાં રેલાઈ રહ્યું–એ જ તો સૌંદર્ય

ઉમાશંકર જોષી

આ પાંદડાંનું ઝૂમ્મર,–ટપકે કુટિલ છટામાં
મન મેઘનું દ્યુતિમય આ જળના મોગટામાં

ઊભા અષાઢફૂલની છત્રી ઉઘાડી યક્ષો
પ્રાથમ્ય નભ ઝરે છે ઝીણેર ઝાપટામાં

માટીની પુષ્ટ પીઠે લબકે છે સોળ લીલા
પીડાય રંગ ઉદ્ભિજ્જ ટટળી ચટાપટામાં

પિંગળફીંડામાં કુશલ કન્યામાં રેશ ઊગી
મયૂરમનો અમૃત વડની વિકલ જટામાં

શ્યો, ખાચકો ભરી, લઉં લીલી ધ્રુજારી ઝાલી
વન ઊડવા કરે છે આ પૂંજ પોપટામાં

દાદુરના બોલ ખૂંદીને દિગ્વિજયના લયમાં
ફરકે હરિત કવિતા તરણાંના વાવટામાં

સ્થાવર કપિલ થડમાં ગરકે ગપૈયા, ઐંયા
છણકો કરીને ઢાંકે મીમ મુખ ઘૂમટામાં

જળનું પડીકું તાણી મીંચે છે મંદ લોચન
લીલા મનુષ્ય ફૂલ્યા સુખના સીકર ઘટામાં

કરમાં કણસલું ઝૂરે છે મોતીએ મઢેલું
શાલીનું ગંધપૂમડું ખોસ્યું છે અટપટામાં

૩

વમળાટ

ઇન્દુ ગોસ્વામી

તો પછી
આજાનબાહુ લયધબકનું શું થશે
પાતાળપાણી કંપાતાંનું થશે
તાણમાં ને તાણમાં
ધૂળધૂમાડો થઈ ખખડી ગયા હ્યો શ્વાસ
તાણમાં ને તાણમાં
આભઅક્ષર ફૂંક અંજળ ભોય ને અદ્દરું કશુંદ
પંચીકરણનું પોટલું પડતું મૂકી
ઘરખમ
ઢળી ગયા હો રાજ
રાજ કહેતાં
શ્વાસ તું :
સોળે કળાની સાહ્યબી મોરી
જીવતી ડણક
વિશ્વ ઘરનું
તારાસૂતું આ મનતણખલું ઘાસ ખાતું ઘાસ
ઘાસિયો પોકાર પણ ક્યાં ઊઠે છે ઘાસમાં
હું ઉઠાવી લેત પડકાર કાળ :
નવતર ઢાળ
કળણ મારું સંદેજ પગ જો હોતને
માટીપગું
ને એટલે તો સોંસરું ઊતરી ગયું

અટકળભીનું આ આયખું
હું હવે તરબોળ નક્કરતા વિશે
કયો ગળાબૂડ શબ્દ મૂકું
જીવ સટોસટ ઊઘડે જ્યાં કમળવન
એ ગજઆર્દ્રગ્રામ હું જ છે

હું સનાતન વમળાવળી :

વમળાટ મારો પવનપગલે

આભઅક્ષર ફૂંકઅંજળ ભોય ને અટકુ ટશુ ક.
બે વેંતવા છેટું છતાંયે

કોણ ઊંધેકાંધ મારા મૂળમાં
ઉથલી પડે છે આમ
આમ તો
મૂઠી ઊંચેરા મરણ પર
મુસ્તાક મારો શબ્દ છે
સૂર્ય છે
સર્પ છે

ભોંય કહેતાં વૃક્ષની ભીતરભર્યા ભંડારનો

ફૂમો અને ફૂમો જ છે

પણ

ઊર્ધ્વબાહુ ફલક પર

એતદ્ ઓગસ્ટ ૮૯

કોણ કોને કાન દે
પંચમુખી શંખના ટંકાર પર
કવણ કસ્મૈ કાન દે
તાણમાં ને તાણમાં
શબ્દવેધી સવ્યસાચી સ્ફોટના અણસાર પર
એક ટીટોડી અનુષ્ટુપ છંદને તાકયા કરે
તાકયા કરે
ને ભૂતિયું મેદાન ઓઢી શૂન્ય મારું
કવચ કુંડળ કવચકુંડળ ઝળાહળે
કંઈ લાખ લેખાં લડથડે :
માણસ તો ગોત્યું કયાં જડે
અરથઊફગી અરથઊફરી અરથઊફગી
હે વંધ્ય મારી ફલશ્રુતિ
તું
તીર એકું તીરનું અસ્સલ પ્રવાહી પોત છે
રક્તમજ્જા માંસનું કોઠે પડેલું રૂપ છે.
આ ટીપે કે ઓ ટીપે
આ ચીલે કે ઓ ચીલે
કોઈ કાળે ક્રૌંચમાં
મારું રૂપાન્તર હો ન હો
ક્ષણ સુનેરી હો ન હો :
હું શિખંડીસમય સામે
બાઅદબ બામુલાહિજા ખડો છું

જયદેવ શુક્લ

બાળપણમાં ખાધેલાં
ખટમધુરાં લાલ પર્ણો
આજે,
વર્ષો પછી
હથેળીઓમા, આંખોમા,
માથા પર ફરફરે..
ન દેખાતી કોયલ
કાળું-મીઠું કૂજ્યા કરે.

હસતાં હસતાં
આકાશ રંગી દે
ગુલમહોર.

લાલ છાયા નીચે
ઊભેલો બાળક .
તાકી રહે.

ખટમધુરાં લાલ પર્ણો
વરસે....
બાળકના મુખમા
એક લાલ-સોનેરી પર્ણ
ફરફરે....

૧ એતદ્ ઓગસ્ટ ૮૪

એક કાવ્ય

પ્રાણજીવન મહેતા

બગાસું ખાતાની સાથે જ
વંટોળિયો શરીરમાં પ્રવેશી ગયો.
મોંફાડની અંદર થોડા દાંત ખખડ્યા;
હલબલી મૂળસોતા ઊખડી ગયા.
હોઠનો એકાદ ખૂણો લબડી લટકવા લાગ્યો.

ફુગ્ગાની જેમ અન્નનળી ફૂલાઈ
ફૂસ થઈ સંકોચાઈ ગઈ.

એક ઘુમરી લઈ હોજરીચાં ચક્કર ભમ્મર ઘૂમી વળ્યો.
આંતરડાં વલોવાઈ હોજરીમાં એકરસ થઈ ગયાં.

પાંસળીઓ થોડી ઘણી ભીંસાઈ ભુક્કો થઈ.
વળી બગાસું આવતું લાગે.
હાથ પગ ધ્રૂજવા મંડ્યા.
મોંફાડ આડે માંડ હથેળી ખાળી દીધી.
નજર માંડી જોવું તો
નાભિ પર એક રાક્ષસી કરોળિયો
જાળ બાંધતો દેખાયો.

પ્રાણજીવન મહેતા

હવે નજરને નીભાળે મેલ
લે બહુ જોયા આપણે ખેલ
આંગળીઓમાં વીંટાતી વેલ
હથેળી વચ્ચ ઠેકતી ઢેલ
જળવિણ સમદર ફેંકી છે જાળ
હે હૈયસો : કાંઠે ઠણસતો કાગ
બોખું મોં છે ચહેરો વિકરાળ
દર્પણ ફૂંટીમાં પસરતી રાડ
નિશાળ એટલે બોલ તું આંક
લઈ પાટી પેન અરચને ટાંક
ક ખ ગ કૂખમાં ગોથાં ખાય
ત્રિપાદ વારતા ગરભે ચૂંથાય
જગત્પટ છીંડે જોઈ રોઈ આંખ
એકડા વણ પણ મીંડે ફૂટી પાંખ
ઊભી લંકા ને વરણ છે સોનલ
પિંડે પ્રગટ્યો પીળો દાવાનળ
તાવડી મેલી તડકાને શેક
ભડકાની તું સૂંઘી જો મહેક
આયખાનો લખી અવળો ઇતિહાસ
પલાંઠી વાળી કરીશું હા હાશ.

શંકર મિસ્ત્રી

ચંદ્રકાન્ત શેઠ

હમણાં એક પ્રદર્શન હતું હસ્તકલાના નમૂનાઓનું. હું જોવા ગયો. ત્યાંની સ્વયંસેવિકા મને ઓળખતી હતી. મને આવકારતાં કહે, 'આવો, આવો, તમને એક અફલાતૂન ચીજ બતાવું' અને તે મને ઉત્સાહપૂર્વક એક કાષ્ઠપ્રતિમા પાસે દોરી લઈ ગઈ. પ્રતિમા સાચે જ મનોહર હતી. કમનીય દેહયષ્ટિ અને રમણીય ભાવ ભંગિમાઓ ! થાય કે એને જોયા જ કરીએ. એ પ્રતિમા કળશધારી એક કન્યાની હતી. એના કરકમળમાં ધારણ કરાયેલો કળશ વિશુદ્ધ લાવણ્યરસે–સૌન્દર્યરસે જાણે ઊભરાતો હતો. એ પ્રવાહમાં અવશ ખેંચાતા રહેવામાં જ મજા હતી.

એ કાષ્ઠપ્રતિમાને જોતાં જ મને થયું કે આને ક્યાંક નિહાળી છે. ક્યાં ?... ક્યાં ?... અને... અને મારી દૃષ્ટિ સમક્ષ એક સોહામણો, ભરાવદાર ચહેરો પ્રગટી આવ્યો. એ ચહેરો હતો અમારા શંકર મિસ્ત્રીનો. એના હાથનો તો આ ઇલમ નહીં ? મને ઊંડે ઊંડે લાગ્યું કે આ પ્રતિમાના ઘડવૈયા શંકર મિસ્ત્રી જ હોય. મેં ખાતરી કરવા માટે પેલી સ્વયંસેવિકાને પૂછ્યું, પરંતુ તેને એ અંગે કશી માહિતી હતી નહીં. મેં એ પ્રતિમાની વેચાણ–કિંમત પૂછી. એણે કહ્યું, 'એ વેચાણ માટે નથી' મને આનંદ થયો : 'મારા શંકર મિસ્ત્રીની કળા કંઈ બજારુ ચીજ હોય ? એ તો અમૂલ્ય જ !'

અમારા બાળપણના જે કેટલાક મનગમતા દૈવી પુરુષો, એમાં આ શંકર મિસ્ત્રીનું નિઃશંક આદરભર્યું સ્થાન. અમારી બાળપણની છૂક છૂક ગાડી મજેદાર રીતે ચાલતી એમાં પ્રતાપ આ મિસ્ત્રીનોય ખરો. અમારી છૂક છૂક ગાડીનાં પૈડાં બનાવવામાં નક્કર ફાળો એમનો. અમારે ગિલ્લી–દંડાની સિઝન આવે ને શંકર

મિસ્ત્રી અમારી વકારે ધાય અમારી સાથે ટોળટપ્પા કરતા જાય ને વગડાઉ લાકડામાંથી નિરસા દંડા અને અણિયાળી ગ'નીઓ ઉતારતા જાય એક વાર મિસ્ત્રી અમને છોકરાઓને ઈંટોના સ્ટમ્પ, ધોકેણાનુ બૅટ તથા ચીંથરાનો હાથે ગૂંથેલો દડો લઈને ક્રિકેટ રમતા જોઈ ગયા કંઈ બોલ્યા નહી, મીઠુ મલક્યા ત્રીજે દહાડે મને અને મારા દોસ્તોને બોલાવીને કહે, તમારા ફળિયામા તુ રહેતો હાઉ ને આમ ધોકેણે ક્રિકેટ રમાય ? લઈ જાઓ આ સ્ટમ્પ ને બૅટ' અમને સ્ટમ્પ બૅટ આપતા બે પૈસ છોગાનાય આપ્યા ને કહ્યુ 'આમાંથી બૉલ લાવજો ચીંથરાનો દડો ગેડીમા ચાલે, બૅટમા ન ચાલે, સમજ્યા ?' તે દિવસે અમે સૌએ મોટે મોટેથી શંકર મિસ્ત્રીની જય જય પોકારતુ સરઘસ પણ ફળિયામા ફેરવેલુ !

એક વાર આ શંકર મિસ્ત્રી પાસે હુ મારો ભમરડો લઈને ગયેલો, આર ગેસાવડાવવા ભમરડો જોઈને કહે આના માટે ધના લુહારને ત્યાંથી આર લાવવી પડશે મને કહે 'ત્યા જા ને આર લેતો આવ' હુ ધના પાસે ગયો ભારેલો ખાટ મને કહે 'શેની આર ને શેની ધાર ? ચલ ફૂટ અહીંથી' હુ તો સાવ પડી ગયેલા ચહેરે શંકર મિસ્ત્રી પાસે પાછો ફર્યો બનેલી બીના વર્ણાવી શંકર મિસ્ત્રી ત્યારે ચા પીતા હતા તે અધૂરી છોડી માથે ટાલી મૂકી બાડિયાભેર મારી સાથે નીકળ્યા કહે, ચાલ હુ આવુ છુ ધના પાસે' તેમને આવેલા જોઈને જ ધનો સાકરનો ટુકડો બની ગયો કહે 'આવો આવો, મિસ્ત્રી, કંઈ કામ ?' મિસ્ત્રી કહે આ ભમરડા માટેની આર કાઢી આપને' ધનાએ વિના આનાકાની એક આર તૈયાર કરી દીધી, ને મિસ્ત્રીએ એની કોઢમા જ બેસીને તે ભમરડામા નાખી દીધી અને મને કહ્યુ, 'ચલ ફૂટ અહીંથી' હુ હસતો-ઊછળતો ભાગ્યો

મિસ્ત્રીને સાવ મજબૂત શરીર કદાવર વાન ગોરો મૂછ ભરી ચહેરો કોઈ આનુવંશિક ગર્ભશ્રીમંતાઈની ચાડી ખાય એવો જરાયે કરડો નહી, ને છતા પ્રભાવ તો ખરો જ કાળા વાળ વ્યવસ્થિત ઓળેલા હોય ઘર બહાર જાય ત્યારે ટોપી અચૂક પહેરે—કાશ્મીરી ઢબની સ્વભાવે શાંત બોલે ઓછુ ઊંચા સાદે તો ભાગ્યે જ બોલે ધંધામા ઘરાક સાથે રકઝક કરી મિજાજ નાપસંદ વગરને એક વાર લાકડાનુ માપ અને એના ભાવના આંકડા આપે ને તે પછી રે જો ઘરાક રકઝક કરે તો તેઓ ઘરાકને રકઝક કરતે ઓટલા પર છોડીને ઘરની અંદર ચાલી જાય એકવાર ઘરાક સાથે કામની મંડામણ થયા પછી ઘરાક હેરાન ન થાય એનુ વધુમા વધુ હિત થાય, એની ફિકર એમને રહેતી કદી કોઈ ઘરાકને સાગનુ લાકડુ કહીને બીજુ ભળતુ લાકડુ પધરાવ્યુ હોય એવુ એમના કિસ્સામા બનતુ જ નહી વળી જે કામ હાથમા લે તેમા જરાય કચાશ ન રહે એની

ખબરદારી તેઓ પોતે જ રાખે. આથી જ ગામ આખામાં શંકર મિસ્ત્રીની શાખ ચોખ્ખું ને અફલાતૂન કામ કરનાર કારીગરની હતી.

શંકર મિસ્ત્રીની આંખ લાકડું પરખવામાં ભારે કાબેલ. કોઈ નિષ્ણાત વૈદ્ય એની પાસે આવેલા માણસનો ચહેરો જોતાં જ એના વાત, પિત્ત કે કફની પ્રકૃતિ વિશે સચોટ અનુમાન બાંધી લે તેમ આ મિસ્ત્રી પણ લાકડાને જોતાં જ એનો મિજાજ વરતી લેતા. નવું લાકડું નજરમાં આવે ત્યારે કાવ્યરસિક કોઈ કાવ્યકૃતિને જુએ એટલા જ રસથી એની ઊંડી નિરીક્ષા કરતા. એમને લાકડાનો અપવ્યય થાય કે બગાડ થાય તે જરાયે ન રુચે. એક વાર એમના ઘર આગળ લાકડાનું ઘચિયું પડેલું ને તેના પર પડોશમાંનું એક બાળક સંડાસ કરવા બેઠેલું. એ વેળાએ તેમણે તેમના સ્વભાવ વિરુદ્ધ જઈને બાળકને અડાવેલું ને એમના મા-બાપનેય ઠપકો દીધેલો.

શંકર મિસ્ત્રી સખ બંદર કે વેપારી જેવા! કયો હુન્નર એમને ન આવડે એ કળવું જાણે મુશ્કેલ. કોઈનું ટ્રેકટર બગડે તો તુરત કૉલ થાય : બોલાવો શંકર મિસ્ત્રીને. કોઈની જ્ઞાતિની વાડીમાં તાવડો કે બખડિયું તૂટે તો કહે લઈ જાવ એ શંકર મિસ્ત્રી કને, સરસ રીતે રિપેર કરશે. એક વાર ગામને પાદર રામલીલાનો ખેલ, ને પેટ્રોમેક્ષ ભપ કરીને બુઝાઈ ગઈ. તુરત શંકર મિસ્ત્રી દોડયા; ને રામ-લીલામાં અજવાળું પાછું કરી દીધું. જેમ કોઈ બ્રાહ્મણ મંત્રવિદ હોય છે, તેમ આ મિસ્ત્રી યંત્રવિદ હતા. યંત્રની નાડ એ તુરત પકડી લેતા.

મિસ્ત્રીની આગળ ગરીબ હોય કે તવંગર સૌ સરખાં. ઊલટાનું ગરીબનું કામ તો ચાહીને તે વધારે કરે. એક વાર પસી રબારણનું છાપરું વરસાદના પહેલા સપાટાએ જ ઢળી ગયું. એ તો રોતીકકળતી પહોંચી મિસ્ત્રી કને. ખોળો પાથરી કહે, 'કાંઈ પણ કરો, પણ મારું છાપરું બચાવી આપો.' મિસ્ત્રીએ એને આશ્વાસન આપ્યું. બીજું કામ બાજુએ મૂકી, એના છાપરાની મરામતનું કામ હાથમાં લીધું. બે થાંભલીઓ સડેલી તે કાઢીને નવી નાખી દીધી ને ચાર દહાડામાં તો છાપરું અદ્દર કરી દીધું. શરૂઆતમાં તો નવી થાંભલીઓ નાખવાના પૈસાયે મિસ્ત્રીએ ગાંઠના ચૂકવ્યા. દોઢ-બે વરસે પસીએ મિસ્ત્રીની બધી રકમ પાછી વાળી; પણ આવી મદદનો ન કદી પ્રચાર કે ન કદી જાહેરાત. કોઈનીયે ભીડમાં ઊભા રહેવું એ એમના સ્વભાવમાં હતું. કોઈને ઉપયોગી થવાતું ત્યારે તે ખુશખુશાલ થઈ જતા.

શંકર મિસ્ત્રી કંઈક મોજીલાયે ખરા પૈસા બચાવવાનું તો સમજ્યા જ નહોતા. વસ્તારમાં એ ને એમની પત્ની સવિતા. સાત-આઠ વરસ થયાં બાળક નહોતું.

એની ખોટ જેટલી સવિતાને સાલતી એટલી મિસ્ત્રીને સાલતી નહોતી એ તો 'રામ રાખે તેમ રહીએ'માં માનવાવાળા ક્યારેક સવિતાનેય કહેતા 'ગાંડી, નસીબમાં હોય એ થાય નકામો શું જીવ બાળવો? ભગવાન જે કંઈ આપે એ વાપરવું ને રાજી રહેવું' મિસ્ત્રી સવિતાની ખૂબ કાળજી લેતા એને પહેરવે-ઓઢવે જરાય ઓછપ ન લાગવી જોઈએ શાહુકારના ઘરનાં બૈરાં ન પહેરે એવાં સારાં સવિતા વરમાં પહેરતી નખ-શિખ ઘરેણાં વરસે દહાડે ચૂનો, કાપ, અછોડો કે મગડી—એવું તેવું કંઈક ને કંઈક ઘડાય જ એ સાથે મિસ્ત્રી પણ પોતાના માટે વીંટી ઘડાવે કે નવી ઘડિયાળ ખરીદે મિસ્ત્રીનેય વટમાં રહેવું ગમતું એક વાર કહે, 'ફર્નિચર પણ પૉલિશ કરો તો શોભે છે આપણેય થોડી પૉલિશ કરવી સારી' મિસ્ત્રી ગામડાગામમાં રહે ને છતાં ઇસ્ત્રીબંધ કપડાં વિના તો બહાર જ નહીં નીકળતા ધોતિયું સરસ કલિકો કે અરવિંદનું જ હોય, મોંઘુંદાટ ઝભ્ભાનું કાપડ પણ બે ઘોડાનો' બાસ્કીનું એક પગમાં ચાંદીનું વજનદાર કડું યે ખરું

અવારનવાર મિસ્ત્રી ને સવિતા ગામમાં સાથે નીકળે ને ત્યારે એમનું જોડું જોઈ ટોળટીખળ કરતા જુનવાણી જડમાથે મનોમન તો આ 'સુખી જોડું' હેમખેમ રહે એમ જ ઇચ્છતા. આખા ગામમાં કોઈ એવું નહોતું જે આ મિસ્ત્રીનું સ્વપ્નેય અહિત ઇચ્છે મિસ્ત્રી ભલે બોલતા ઓછું પણ એમની સોબતમાં એક પ્રકારની રંગીની દેખાતી ખાણીપીણીમાં એ પાછું વાળીને જોતા જ નહીં ચા તો દોઢમે કનાકે ખરી જ વળી કેટલાક સમયથી અનીચાચાના હુસેને પાનનો ગલ્લો કાઢેલો તેથી પાનની લત લાગેલી દિવસમાં છ-આઠ પાન પણ ખરાં વળી ગાકી હોય તેમ હુસેનના પાનબીડાંએ સવિતાનેય લોભાવી હુસેન એનેય પાનનાં બીડાં પહોંચાડતો, અલબત્ત, મિસ્ત્રી મારફત, અને વિના મૂલે! આમ પાનથી ચાલુ થયેલી શંકર મિસ્ત્રી અને હુસેનમિયાંની પહેચાન રોજ બરોજ વધારે ને વધારે ગાઢી થતી ગઈ પછી તો શંકર મિસ્ત્રી અને હુસેનમિયાં, સાથે સવિતા—એમ ત્રણેય સંગાથે પડોશના શહેરમાં નાટક સિનેમા જોવા જતાં હોય એવા પ્રસંગો યે આવવા લાગ્યા એવો દિવસ ભાગ્યે જ વીતતો, જે દહાડે આ ત્રણેય મળ્યાં ન હોય સવિતા અવારનવાર હુસેનમિયાં સાથે હાસીમજાકમાંયે ઊતરતી ને ત્યારે શંકર મિસ્ત્રી દૂર બેઠા, લાકડું ઘડતા આ બંનેની મજાકમશ્કરીનો રસ બરોબર માણતા

આ શંકર મિસ્ત્રીએ અને સવિતાએ બાળક માટે દાક્તરી તપાસ કરાવી સવિતામાં મા બનવા માટેની પૂરતી પાત્રતા હોવાનું તબીબી અહેવાલે જણાવ્યું, પરંતુ મુશ્કેલી હતી શંકર મિસ્ત્રીના પક્ષે મિસ્ત્રીએ જ્યારે આ જાણ્યું ત્યારે હસતાં હસતાં સવિતાને કહ્યું પણ ખરું 'બોલ, ફારગતી લખી દઉં? તું મારી ઘેરે રહેશે તો ક્યારેય મા નહીં થાય' ને ત્યારે સવિતાએ ગુસ્સાપૂર્વક કહેલું, 'ખબરદાર, હવે આવી ફારગતીની વાત કરી છે તો' ને ત્યારે મિસ્ત્રી હસીને

એ પછી કેટલોક સમય ગયો. સવિતા–હુસેન–શંકર મિસ્ત્રી—આ ત્રણેયના દિવસો રંગેચંગે વીતતા હતા. હુસેન તો જાણે મિસ્ત્રીના ઘરનો જ માણસ હોય તેમ અવારનવાર એમના ઘેર જમતો. કોઈ કોઈ તો કહેતુંયે ખરું 'આ ત્રણેયને હવે એક થાળીમાંથી જમવાનું જ બાકી રહ્યું છે.' બીજા એકબેએ આડકતરી રીતે મિસ્ત્રીને ચેતવેલાયે ખરા કે ઘરમાં પરપુરુષની ઝાઝી અવરજવર ને ઘાલમેલ સારી નહીં; પણ મિસ્ત્રી તો એવી ચેતવણી હસતાં હસતાં ઘોળી પી ગયા, કેમ કે એમને સવિતામાં પોતાનામાં હતો તેથીયે ઝાઝો વિશ્વાસ હતો :

પરંતુ છેવટે એક દિવસ એવો આવ્યો, જ્યારે ગામ આખાને ખબર પડી કે સવિતા અને હુસેન પોતાને ખોળે નથી, ક્યાંક ચાલ્યાં ગયાં છે. મિસ્ત્રીનું ઘર ઉઘાડું ફટાક હતું. મિસ્ત્રી અસ્તવ્યસ્ત હાલે ઘરના ઉંબર પર બેઠેલા. ન કશું બોલે કે ચાલે ! પડોશીઓએ ઘણું સમજાવ્યા પણ એમના તરફ નજર સુદ્ધા ન કરી. એમના માટે પડોશમાંથી ચા આવી, પણ ન પીધી. સિગારેટનું ભરેલું પેકેટ એમની બાજુમાં જેમનું તેમ પડયું રહેલું. હુસેનના બાંધી આપેલા પાન પણ ઉઘાડાં પડેલાં સૌને લાગ્યું કે આમ તો મિસ્ત્રીનું ફટકી જશે, કંઈ કરવું જોઈએ હુસેનના બાપ–અલીચાચા આવ્યા ખૂબ અકળાયેલા હતા, હુસેનને ઘણી ગાળો કાઢી, 'સાલો નાપાક, જેના ઘરનું ખાધું, એનું જ ખોદ્યું ! આના કરતાં તો ખુદાએ એ નિમકહરામને જન્મ જ ન આપ્યો હોત તો દુરસ્ત હતું.' તેમણે મિસ્ત્રીને ઘણું સમજાવ્યા. છેવટે અલીચાચાનાં ઘરડાં માજી આવ્યાં. તેમણે જેમ-તેમ કરીને મિસ્ત્રીને ઉઠાડ્યા, અને ખીચડીના બેપાંચ કોળિયાં ભરાવ્યા. એ દિવસે તો અલીચાચા મિસ્ત્રીને ઘેર જ સૂઈ રહ્યા.

આ પછી દિવસો પર દિવસો, મહિના પર મહિનાઓ ને વરસો પર વરસો જવા લાગ્યાં. હુશેન અને સવિતાને ગયે પાકાં બાર–તેર વરસ થયાં. મિસ્ત્રીયે હવે ખખડી ગયેલા. કામધંધો કંઈ કરતા નહોતા. શરીર પરથી ઘરેણાંગાંઠાં ને ઘર-માંથી માલસામાન રફતે રફતે અસ્ત થતો જતો હતો; ઘરનું ખાલી ખોખું ને કટાયેલાં નિષ્ક્રિય ઓજારો—એટલું જ રહેલું સિલકમાં. મિસ્ત્રીયે હવે પહેલાંના મિસ્ત્રી ક્યાં રહેલા ? વાળનું ઠેકાણું નહીં. કપડાં ફાટેલાં. કોણ સાંધે ? ખાવા-પીવામાંયે ઠેકાણું નહીં. ક્યારેક તો જ્યાં મોડી રાતે બેઠા હોય ત્યાં જ બાકીની રાત પણ ખેંચી કાઢે. અલીચાચા તો મિસ્ત્રીની આ હાલતથી ભારે પરેશાન હતા. એક વાર મિસ્ત્રીની તબિયત બગડી ત્યારે પરાણે તેઓ એમને પોતાના ઘરે તેડી ગયા. પોતે મુસલમાન, મિસ્ત્રી હિન્દુ. તેથી એ ન વટલાય તેની યે બધી કાળજી એ રાખતા મિસ્ત્રીની સારવાર ચાલતી હતી તે દરમિયાન એક સાંજે અલીચાચાના ઘર આગળ એક ગાડું આવીને ઊભું. એમાંથી સાવ ખખડી ગયેલો

એક પાત્રીસ-ચાળીસની આસપાસનો આદમી અને એક દસબાર વરસનો છોકરો ઊતર્યા. અનીચાચા તો પેલા આદમીને જોતા જ ડઘાઈ ગયા જાણે! 'કોણ? હુસેન શયતાનના બચ્ચા પાછો આવ્યો તારો નાપાક ચહેરો દેખાડવા?' અનીચાચા આ બીને કંઈ કેટલુંયે બોલત પણ તુરત માજી ત્યાં આવી લાગ્યાં. અનીચાચાને વઢયાં ને હુસેનના બરડે હાથ ફેરવતાં એને પડખેની પાટ પર બેસાડયો. હુસેનની સાથે આવેલો છોકરો ઊભો ઊભો આ બધું જોતો હતો. હુસેને કહ્યું, 'અમ્મા, માફ કર. હું હવે બહુ જીવવાનો નથી. આ છોકરો સવિતાનો છે, એને ઉછેરતાં જ એ અલ્લામિયાંને ગઈ, હવે હું ય ત્યાં જવાની તૈયારીમાં છું. હું જાઉં તો આ છોકરો રખડી પડે એટલે તમને અરજ કરવા આવ્યો છું, આને રાખો તમારી પાસે.' અનીચાચા તુરત બગડી ઊઠયા, 'બદતમીજ, તારા ગુનાહનું ફળ અમને દેવા આવ્યો છે કેમ?' ફરીથી માજીએ અનીચાચાને ડાટયા. દરમિયાન બીમાર મિસ્ત્રી પણ પથારીમાંથી બેઠા થઈને ત્યાં આવી લાગ્યા. તેમણે દૃઢતાથી કહ્યું, 'અનીચાચા, આ છોકરો ને હુસેન બેય આપણી સાથે જ રહેશે.' અનીચાચા તો આભા બનીને મિસ્ત્રીને જોઈ જ રહ્યા. ખખડધજ મિસ્ત્રીમાંથી ફરીથી જાણે શંકર મિસ્ત્રી નવી શક્તિની જેમ પ્રગટ થતા હતા. વળી તેમણે ભીના અવાજે કહ્યું, 'અનીચાચા, આ તો મારી સવિતાની યાદગીરી છે. મારી સાથે જ રહેશે ને એ મારું કામ શીખશે.' હુસેન મિસ્ત્રીના પગમાં પડી ગયો. મિસ્ત્રીએ તેને ઉઠાડ્યો ને પોતાની પથારીમાં લઈ જઈને સુવાડ્યો. હુસેન ત્યાં સૂતો તે સૂતો ફરીથી બેઠો ન થયો.

શંકર મિસ્ત્રીએ પૂરી શક્તિ પેલા છોકરાને તૈયાર કરવામાં રેડી. ઓજારો ક્યારે કેમ વાપરવાં તે બતાવ્યું. લાકડાની પાકી દોસ્તી પણ બંધાવી આપી. છોકરોય તણખાવાળો હતો. બાપની કળાકારીગરીનો વારસો પોતાનો કરી લેતાં તેણે વાર ન લગાડી. શંકર મિસ્ત્રી ગામડાના ગાડાં કે બારીબારણાં ને મોભ-થાંભલા જ ઘડનાર કસબી નહોતા, પ્રસંગોપાત્ત 'હમણાં બોલી ઊઠશે, હમણાં નાચી ઊઠશે'—એવી આબેહૂબ સુંદર પ્રતિમાઓ પણ ઘડી જાણતા હતા. કાષ્ઠની કોતરણીમાં એમના જેવો હાથ કોઈનો નહિ જ. એ હાથનો કસબ છોકરાના હાથમાં મૂકવા પ્રૌઢ વયે એમણે ભારે પરિશ્રમ આદર્યો ને એક દિવસે એમણે જોયું, છોકરો સવિતાનો ફોટો લઈને બેઠો અને એ જોઈ જોઈ એક લાકડાના ટુકડામાં તે રેખાઓ આંકતો હતો. શંકર મિસ્ત્રી એ જોઈ જ રહ્યા. જોઈ જ રહ્યા. એમને થયું, 'મારે હવે વહેલી તકે દોડી જઈને સવિતા જ્યાં હોય ત્યાં આ ખબર પહોંચાડવી જોઈએ.' પરંતુ એ માટેય ભગવાનની રજા જોઈએ ને શંકર મિસ્ત્રી એ રજાની વાટ જોતા હજી બેઠા છે.

રોજિંદી વ્યવહારભાષા વિ. સાહિત્યભાષા

હરિવલ્લભ ભાયાણી

રોજબરોજના ઘણા સામાન્ય અનુભવોથી સાહિત્યનો (અને ઈતર કલાઓનો) અનુભવ જુદો અલગ, અસામાન્ય. એ અનુભવ અનન્ય. ઉચ્ચતર. ઉચ્ચતર નહીં, ઉચ્ચતમ. પહેલાં ધર્મનું જે સ્થાન હતું, તે હવે સાહિત્યનું ઈશ્વરની જગ્યાએ જ કહોને.

આવી સમજ, લાગણી કે વિચાર નીચે જે કૃતક વિરોધો, પાશ્ચાત્ય સાહિત્ય વિચારની કાચીપાકી અસર નીચે, આપણી પાસે આવ્યાં (સ્વરૂપ વિ. વસ્તુસંભાર, સંસ્કૃતિ વિ. સાહિત્ય અભિવ્યક્તિ વિ. અવગમન, સર્જક વિ.ભાવક વગેરે) તેમાંનો જ એક તે રોજિંદા વ્યવહારની ભાષાની સામે સાહિત્ય ભાષા સામે એટલે વિરોધી. વિરોધ જ નહીં, હાડવેર, જાતિવૈર, અહિનંકુલમ્. નવતર ખ્યાલો પ્રત્યે વધુ પડતી ગ્રહણશીલતા, વાલમને ભેટવાની પ્રોષિતભર્તૃકાની આતુરતા, આપણે ન દાખવતા હોત તો આપણે થોડોક વિચાર કરવા થોભત. સાહિત્યભાષાને બ્રાહ્મણવર્ગમાં કે દેવકોટિમાં મૂકવા માટે રોજિંદી ભાષાને સાવ શૂદ્ર કે મ્લેચ્છની કોટિમાં ધકેલી દેવી બરાબર?—એવો સવાલ આપણા મનમાં ઊઠત.

આપણા જીવનની નિત્યની ઘરેડ સાથે સંકળાયેલા ચાલુ આપસના વ્યવહારમાં જે ભાષા આપણે વાપરીએ છીએ તેનું ખરેખર સ્વરૂપ કેવું છે? તે શું શું કામ કરે છે?

થાળીવાટકો, મકાનરસ્તો, બસગાડી, ઘરઑફિસ, નોકરમાલિક, ઊઠવુંબેસવું ખાવુંપીવું વગેરે સાથે કામ પડતાં, આપસના વ્યવહારમાં જે શબ્દો ને પ્રયોગો વાપરીએ છીએ તેમનું એક કામ આપણા તત્કાલીન ઉપયોગનાં દૃષ્ટિએ તે તે

ચીજ વસ્તુ, વૃત્તિપ્રવૃત્તિ વગેરેનો નિર્દેશ કરવાનુ, તેમને ચીંધવાનુ હોય છે, આ શબ્દો અને પ્રયોગો રોજ વારવાર બોલાતાસભળાતા હોઈને એટના બધા પરિચિત થઈ ગયા હોય છે રેઢિયાળ બની ગયા હોય છે કે માત્ર ઓળખ ચિઠ્ઠીનુ કે કશા ચીજની તીરની આકૃતિનુ કામ કરે છે, એટને તો એ શબ્દો અધૂરા કે અસ્પષ્ટ બોલાય સભળાય તો પણ અર્થ તરત પકડાતો હોય છે, જો કે આ સપ્રતિમા વ્યાવહારિક સદર્ભ થોડુક જ કહેવા માટે ઘણુ બધુ બોલવુ ('રિડડસી') વક્તાશ્રોતાની તે તે વાણી વ્યવહારની પરિસ્થિતિમા સહભાગિતા વગેરેનો પણ ફાળો હોય છે

પણ રોજિંદી વ્યવહારભાષાનુ વસ્તુનિર્દેશકતા એ એક કામ છે, એકમાત્ર નહીં આપણો નિત્યનો વ્યવહાર પણ સમગ્રપણે, કેવળ વસ્તુનિર્ભર, કેવળ સ્થૂળ ઉપયોગિતાથી પ્રેરિત નથી હોતો ન તે ચીજવસ્તુ ને ક્રિયાપ્રવૃત્તિની સાથે આપણા ગમાઅણગમા, સાહચર્યો, સસ્કારો, સ્મૃતિઓ વગેરે અનિવાર્યપણે સકળાયેના હોય છે, અને રાજના વ્યવહારમા અનેક પરિસ્થિતિઓ એવી પણ હોય છે જ, જ્યારે એ ગમાઅણગમા જાગ્રત હોય છે, એ સાહચર્યો સક્રિય હોય છે એ સસ્કારો ને સ્મૃતિઓ સળવળી ઊઠના હોય છે એટને રોજિદી ભાષા ચીજવસ્તુનો નિર્દેશ કરવા ઉપરાત ઘણી વાર લાગણી ઊર્મિ, વલણ, વૃત્તિ વગેરે અભિવ્યક્ત કરવાનુ કામ સાથેસાથ કરતી હોય છે એક પ્રસગે મારુ 'આવજો' યાત્રિક આદતવશ બોલાયુ હોય તદ્દન ઔપચારિક હોય બીજે પ્રસગે તેમા ઉષ્મા હોય લાગણીની ભીનાશ હોય પ્રસગની જેમ વ્યક્તિ અનુસાર પણ આવા ભાષાપ્રયોગોમા એક બાજુ યાત્રિકતા ઔપચારિકતા કે જડતાની તો સામી બાજુ વક્તાના ચિત્તના કોઈક અશના અનુસધાનની વધતીઓછી માત્રા હોય છે

આનુ જ એક ફલિત તે આવા ભાષાપ્રયોગોમા અભિધા ઉપરાત લક્ષણા ને વ્યજનાનો ઉપયોગ ઉપચારના તત્ત્વની, અલકારિક પ્રયોગોની સહજતા તેવા રૂઢ પ્રયોગો જ નહીં તેમની સાથે અભિનવ પ્રયોગો પણ

આપણુ નિત્યજીવન પ્રાકૃતિક આવેગો અને જરૂરિયાતોની તૃપ્તિપૂર્તિમા જ મર્યાદિત નથી રહેતુ સ્મૃતિ અને કલ્પના આશા ને, નિરાશા તરગ ભ્રાન્તિ ને પ્રતારણા સાધના ને ભાવના વગેરેને લીધે તે પચરગી હોય છે વાસ્તવિકતા અને કલ્પિત તાનુ તેમા ભારે અટપટુ અને અવિભાજ્ય મિશ્રણ હોય છે નિત્યના વ્યવહારની ભાષામા જીવનની આ બાજુ પણ વિવિધ પ્રસગે અને સ્તરે અભિવ્યક્ત થતી હોય છે

સર્જકતા અને રમણીયતાના તત્ત્વો ચૈતસિક સપત અનુસાર વધતેઓછે અશે અનેકના રોજબરોજના કાર્યો અને પ્રવૃત્તિઓ સાથે અનેક વાર સકળાયેલા હોય છે નિત્યની વ્યવહારભાષામા આ પાસુ પણ અભિવ્યક્તિ પામ્યા વિના રહેતુ

નથી. ટૂંકમાં, દિલની વાત લાગે, શબ્દો અંતરમાંથી બોલતા અનુભવાય, કથન-રીતિ તાદૃશ ચિત્ર ખડું કરે, આલંકારિક છટાને લીધે ઉક્તિ મનમાં રમખાણ બની બેસે, થોડામાં ઘણું સૂચવી જાય એવા વાણીવ્યવહારના પ્રસંગે સૌના સાધારણ અનુભવની વાત છે. હકીકતે, જેમ નૃત્યનાટ્યમાંના આંગિક ને સાત્ત્વિક અભિનય એ નિત્યના વ્યવહારની રમણીય ચેષ્ટાઓ ને મુદ્રાઓનું જ ઇતર સંદર્ભથી અલગ તારવેલું રૂપ છે, તે જ રીતે સાહિત્યભાષા—વિશેષે કાવ્યભાષા એ નિત્યના વ્યવહારની ભાષામાં આવિષ્કાર પામતાં ભાવનિષ્ઠ, રમણીય, સર્જક તત્ત્વોનું જ ઇતર તત્ત્વોથી અલગ કરી તારવેલું રૂપ છે. તેમની વચ્ચે નિતાંત વિચ્છેદ વસ્તુતઃ પણ નથી, ને સંભવિત પણ નથી.

સાભાર સ્વીકાર

ગુલાબદાસ બ્રોકર : અમૃતલાલ યાજ્ઞિક, કુમકુમ, ૧૯૮૩, પૃ. ૮૮, રૂા. ૧૦.
મૃગયા : જયન્ત પાઠક, કુમકુમ, ૧૯૮૩, પૃ ૮૦, રૂા. ૧૨.

ગ્રાહકોને વિનંતી

'એતદ્'ના બધા ગ્રાહકોને ચાલુ વર્ષના લવાજમ મોકલી આપવાની જાણ અલગ પત્રથી કરવામાં આવી છે. એતદ્‌નો ૭૬મો અંક જે ગ્રાહકોનાં લવાજમ આવ્યાં હશે એમને જ મોકલવામાં આવશે એટલે જો 'એતદ્'નો ૭૬મો અંક ન મળે તો લવાજમ નથી મોકલ્યું એમ માનવું. લવાજમની રકમ મ. ઓ. કે ડ્રાફ્ટ દ્વારા મોકલવી. ચેક મોકલનારે 'એતદ્'ના નામનો ચેક લવાજમ ઉપરાંત બીજા ત્રણ રૂપિયા ઉમેરીને મોકલવો.

My Silence uttered Stones,
But also Sent the god of Silence gently over to you:

— Rilke

જયવદન તકતાવાલા સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ
૨૨૧, સિલ્વર આર્ચ
જગમોહન મહેતા માર્ગ
મુંબઈ ૪૦૦ ૦૦૬
ના સૌજન્યથી

એતદ્ ૭૬-૭૭

સપ્ટેમ્બર-ઓક્ટોબર ચોર્યાસી વર્ષ સાતમું તંત્રી સુરેશ જોષી સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ

એતદ્ ૭૬-૭૭

એતદ્ ૭૬-૭૭

વર્ષ સાતમું
જાન્યુઆરી ફેબ્રુઆરી માર્ચ

તંત્રી સુરેશ જોષી
સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ

પરામર્શક હિંમત ઝવેરી રસિક શાહ જયંત પારેખ

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

વાર્ષિક લવાજમ પંદર રૂપિયા

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
બી/૭૪, ગીતાનગર એસ. વી. રોડ સાંતાક્રુઝ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪
રન્નાદે પ્રકાશન,
૫૭/૬૨ કાપડિયા ચેમ્બર્સ, રતનપોળ અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧
મહેશ દવે
૩૭ સાગરમતી સોસાયટી સાબરમતી અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૫
જયંત પારેખ
બી/૨૦, ભગત એપાર્ટમેન્ટ્સ વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭
ચંદ્રિકા પંચાલ
એલ/૧, અધ્યાપક કુટિર પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

મુદ્રણસ્થળ શાન્તિ પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ ખાનપુર અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

Moving on my own melting
(અક્ષરસૈંયાને રે હાર એક આપતાં તાહરા બાપનું શું રે જાયે ?)

હરીશ મીનાશ્રુ

કબીરવડનું પાંદું મારી જીભ
જીભમાં ઝૂલે ખાલી ઠીબ
ઠીબમાં સાત જનમની ખોડ
ખોડ કે ખનકે કાંસીજોડ
જીભલડીની જોડ, સહેલી, નહીં જડે

કાંસીજોડું ઝંખે તો
હું કિંકિણરવની કવિતા કરું
પગમાં જોડું ડંખે તો
હું ઝિલ્લીરવની તિલ્લીરવની
ખીલ્લીરવની કવિતા કરું

ધાબડધિંગું પૃથ્વીનું આ રજકણશિંગું ફૂંકું
કે તુચ્છકારથી બુચ્છકારથી આજ સકળ પર થૂંકું
થૂંકું ને મનમાં ઘેરાય મરુતો તો
હું રિમઝિમ રિમઝિમ કવિતા કરું
ને પાછો
આ ગીચ અરણ્યમાં સાવ એકલો
આ પંક્તિઓની વચમાં ડરું :
અવધપુરી અપવાદ રચે ને કરી નેજવું આંખે
અમે જાનકી પેઠે ઊભા બે અક્ષર લે કાંખે
કરું કવિતા

ને તક્ષણ પરહરુ કવિતા
શબ્દ થકી હુ જનકસુતા ધારુ તે છેતર ને
કુત્સીતા

કાગીજોકુ બેાલ તત કિમ્
પગમા જોકુ બેાલ તત કિમ્
ધ ગડાંધ ગુ રજકણુશિ ગુ
મનમા વાજે ઢોલ તન કિમ્

તન કિમ્ના ત તુથી ગ ધાયેલેા
ત તુવાદ્યની જેમ ઊભેા છુ તગ –
મારી ત ગદિલીને/tongueદિલીને
સૂર ગણીને મણિકર્ણિકા ઘાટે કેાણ ઊભુ છે ?
પરસેવાના ટીપે
મારી અગ્કળામા અચ્છેાદ બનીને કેાણ ઊભુ છે ?
કવિતાના અજવાળે
તૃષ્ણાની સેાથમા જળનેા ઝીણેા દાેર પરેાવી
મારા ખમીસને
નક્ષત્રોના બટન ટાકતુ કેાણ ઊભુ છે ?
Moving on its own melting કેાનુ મનેામ।
પર્યટનેાની પાર મળ્યુ
ને હવે હાકતુ કેાણ ઊભુ છે ?

પેપિરસ ઘાસની પત્તીએા ઘૂટીને મ
કેાઈ આદ્ય સુમેરિઅનની
છટાથી
લિપિમા લીપ્યેા અવાજ
તાલતમાલવૃક્ષની છાલ સૂકવીને અક્ષરમા
જીવ ઉપસા યેા
તે આરભથી માડીને
મ દારફૂલની પાખડી જેવા સફેદ કાગળના હ સ ઊડ્યા
ને કતારગ ધ લયાન્વિત મન્વંતરેાનુ
સ્થાપત્ય રચ્યુ

એતદ્, સપ્ટેમ્બર ઓક્ટોબર ૮૯

ને દીર્ઘ વિરહથી શાહીનાં વ્યુત્પન્નમતિ વાદળો
વલૂર્યાં
ને શબ્દના Industrial Estateનું
ખાતમુહૂર્ત કર્યું આંસુમાં
ત્યાં સુધીની
મારી પ્રલંબ પ્રવાસકથામાં
સેાહીના લબકાર ખૂટ્યા, સર્વસ્વ ગયું છે
ટીપે ટીપે જીવતર જીરણ હ્રસ્વ થયું જે

જાહેર મૂતરડીસાં કતારબદ્ધ ઊભાં રહીને
વિલંબે મૂતરવાનું દુઃખ
તે મારાં અંગત નર્કોનાં ઊડતાં રજકણ
આઇસક્રીમની ચમચીમાં
મોં સુધી ઊંચકાયેલું આયુનું શીતળ સુખ
ને મારાં અંગત સ્વર્ગોનાં ઊડતાં રજકણ

હું દમનો દરદી, આ રજોટીથી અમૂઝાઉં છું
ચઢતા શ્વાસે
કવિતા લખીલખીને પત્તર ફાડી નાખી
ઝૂરણ આંખ બની ગૈ ઝાંખી
સૂની દેહયષ્ટિ
જેમાં ફફડે સકલ સમષ્ટિ
સતત ઝંખનાથી અક્ષરવશ ઝાંખીઝાંખી દૃષ્ટિ

હવે સોનેરી ફ્રેમનાં ચશ્માં પસંદ કરતાં
આંસુનું મૂલ્ય વધ્યું કે ઘટ્યું ? —
સૌને મૂંઝવી મારે તેવા આ તિર્યક્પ્રશ્નો

ટૉલસ્ટૉયની જન્મજયંતી ચિત્તમાં ઉજવાતી હોય
ત્યારે પિત્તપ્રકોપે મને ખાટું ચચરકું કેમ આવ્યું ?

મારા ગામની ભાગોળે
ટી. બી. સેનીટોરિયમમાં
પીળા નાગરવેલિયાના પાંદ જેવડો

રાયવર
ચપટી રાવજી ફડફડતો'તો
ત્યારે
હું તો આનંદથી પત્તરવેલિયાનાં ભજીયાં ખાતો'તો
ને શીતળ હવાથી બચવા
નરાગસની પાઘડીનો ગરમ દુશાલો ઓઢીને બેઠો'તો

તો શો અર્થ છે આ ઘટનાનો ? આ ઘટનાનો ?
અંતરપટનો ?
શો અર્થ છે છેકછેવટનો ?

નિહારકાની ચાખડીઓ પ્હેરીને ઝૂલતા
અવકાશયાત્રીઓના ઉત્કટ જયઘોષ
કરમાયેલી પૃથ્વીની છાલ વિષે જ દૃઢ દાવ
— તે જ વખતે
સ્વેદસિક્ત બગલમાં, દૂંટીના મલમાં
સાથળના સ્નિગ્ધ વળાંઓમાં
કે ગુહ્ય રૂંવાટીમાં
ઓમ્
પરિત્રાણાય સાધુનામ્
સંખ્યાતીત કિટાણુઓ અમુક બ્રહ્માંડો ઝબ્બે કર્યાનો
દિગંતવ્યાપી હુંકાર ગર્જે છે
— તેની બાતમી તમને તો છે જ
મીણનું બખ્તર પ્હેરીને ઊભેલા
સત્તાના રૂઢિપ્રયોગ જેવા
વ્યૂઢ લડવૈયાનો હુંકાર
ને કસદાર પીડાના દ્રાવણમાં પડતા
મૂઢ સ્ફટિક જેવા
રુગ્ણ મનુષ્યની રૌરવશૈયાનો ઉંકાર
— આ વિવર્ત એક શબ્દનો, તે શું ?
શું અર્થ છે
આ નાદબ્રહ્મનો ?

હૈ ઐતદ્ સપ્ટેમ્બર ઓક્ટોબર ૮૪

કહે છે કે
આ અરબખરબ વિશ્વોની
બધી જ પ્રજાઓ બધી જ ધજાઓ
ભાષાઓ વિખશાઓ
સમગ્ર ખેચર ભૂચર અગોચર
જે વ્યાપ્ત આ સ્થાવરજંગમ્ ચરાચરમાં
— એક નિમિષમાં
કોઈ મદપુંગવ રાજર્ષિની શતાવધાન મતિના
ઇબ્લિસ્સા સ્પર્શે
સમેટી લે પોતાનાં આહારનિદ્રા ભયમૈથુનં ચ પદ્મનાભિમાં
એક વાર નહીં, – પાંચ પાંચ વાર
ત્યારે
મારા હાથમાં તો
એકમાત્ર કવિતાની છત્રી –
જેના વડે નિરુપાય હું
વિવશ ઢાંકવા મથું છું તે
આ અશ્વમેધ યજ્ઞના જયજયવંત અણુતોખાર
અપરંપાર ક્ષાત્રવટના પૃથુલ પટે હણહણે
ઘ્રાણમાં પેટ્રોલની અશરફી ખણખણે
પ્હાડ ધણધણે
ને છતાં ય
મારી ત્વચા પર
ફરકતું પતંગિયું બેસે તો રોમરોમ રણઝણે
— તે કેવું?
શો અર્થ હશે આ અવ્યાકૃત સંવેદનાનો?

આમ
ક્ષણાર્ધમાં પ્રજાતંત્રો પિષ્ટ કરવાની
પ્રલયંકર મથામણ પરમ અણુની
ત્યારે બીજી તરફ
આ વસુંધરાની વનસ્થળિ
આ ગિરિશૃંગોની ઘટાટોપ ખીલી ઊઠેલી

અભિજાત ઔષધશ્રી
— તેમાં તૂટેલી ખોપરી પર પાઘડી બાંધીને
ફરતા કિંપુરુષો
ધિક્‌ધિક્ ગૃહસ્થાશ્રમેનું ભાવજગત લઈને
ટેસ્ટટ્યુબમાં વિકસતાં ૫ ૬ ૨૭૩ બાળને
સુવાડવા
હાલરડા જોડવા મથે છે
ને કોઠીના હવડ પાણીમા
અળવળતા પોરા જ પી જાય છે
ઘડીભર બપોરે

અનર્થની આ દશા, વિતથમાં ટળવળતી રશનાઈ રે
કલમ વિવશા વ્યતિકરોમાં ઊભી ત્રાહિ ત્રાહિ રે
મત્ત મૂર્છના તંતુ, તંતુ તે વટની વડવાઈ રે
ભૃગુકચ્છનો ધણી કરે કયમ પડઘાને ભરપાઈ રે
જુવારના દાણાથી લગભગ લાગે ભૂખ સવાઈ રે
ભવનો મતલબ કચવાને મન કરજો તમે ભવાઈ રે

હવે
ભવૈયાની જેમ
ક્યાં લગી ભોગવ્યા કરવાનો આ વાચાનો વેશ?
કહો દરવેશ
કહો દરવેશ
આ દેશકાળમાં
— તિક્ત તૂરી ખરબચડી ખાટી
ચરી પાળતી. ચ્યૂત. ચર્વણારત રતિમય ચોપાટી
સાથળ પર આંબાની કૂણી છાલ ચોંટાડીને ફરતી
રંભાઊથી ગોરંભાયેલું (હમણાં તૂટી પડશે મૂશળધાર)
ગરલ રંભાયેલું આ ઇલેક્ટ્રીક નગરપુંગવ. ઘટાદાર
સરઘસોનાં શુક્લશ્યામ સ્ફટિક. જલ્પનોત્થ રોમantique
સ્હેર. જ્યહાં વસે છે ટી.વી.માં સમવિષમ આભાસસ્થવિરો.
હેંગિંગગાર્ડનમાં હેંગમેનનાં બી વાવી જે વરસાવી દે

કૃત્રિમ ઝિમવરસાદ. વૃષભના મત્તશ્યામ બારીક વર્ણનું.
વૃષણવત્ ગુલ્ફ. પરમ રજસ્વલા. ભાગવતના ચોથા પાને
ભજીયું મૂકી ધગડા હલાવીને ચાલતું નરદમ Myth મિથિલાનું.
હસ્તધૂનન સારુ હાથ લંબાવું તો
અપાનવાયુ રોકીને અડગ ઊભું રહે, સાલ્લું સહસ્રભુજ
બાત્રીબદ્ધ બંધૂ ધંધૂકિયું
—જેણે મુખમાં પેટ્રોલનો ગણ્ડૂષ ધારણ કર્યો છે
ને ઉદ્ભૌગોલિકતાની
આ નાગરી નાતમાં
વાચાનો આ વેશ પહેરી, લઘરવઘર આવેશ પહેરી
હાથમાં કવિતાની કરતાલ ઝાલીને ઊભો રહું
તો કેવો મૂરખ મર્મભેદી લાગું ?
કહો, દરવેશ
કહો, દરવેશ

સર્ગશક્તિથી
મારા વૉશબેઝિનમાં
મંદાકિનીની સેર છૂટે
કે ટૂથપેસ્ટના ફેનિલ બુદ્બુદમાં
બટમોગર બસૂદ ફૂટે તોય શું ?
—એ તો કેવળ હિયરોગ્લિફિ હૃદયની
હૃદય તો નહિ જ નહિ—
કયો અર્થ છે આ તરકટનો
જેને ઉલ્લંઘીને પામું,
સમર્થ છેકછેવટનો ?

વ્યંજનાનો વાયુ ચડે તો
જડીબૂટીની માફક સૂંઘું ચરણ જડેલા બૂટ
ને લખલખાટ હું ઊંઘું
કવકવકવકવકવું
ને અર્થ કરું તો અફીણનું જીંડવું
પણ મને તો ગર્ભમાં જ

લાધેલુ જ્ઞાન
કે સધરા જેસંગ, આટલું કહ્યું માન
You must not mean, but be
You must not mean, but be
ને મારી વ્યથા વિકસતી સરગાપરને આંબી
આંબી કરશે ક્યહાં પ્રવેશ? – કહો દરવેશ
કહો દરવેશ

શબ્દના આ દરવાજે
દરવાજો ને દ્વારપાળ તો છે જ નહીં
કે નથી દીધેલુ તાળું
છતાં ય મારા હાથમાં તો ઝૂલે છે
કિસલય કોમળકુંચી કવનકુંવારી

હવે હાથમાં એકમાત્ર આ રાવણહથ્થો
હોવાને કારણે જ
હું કેટલો Unpredictable જિન્ન બલકીન
શંકાપતિ ગોરક્ષક અક્ષરપ્રતિપાળ
ફૂટતો કપાળ દશેદશ વસંતતિલકા
વિવશથીલાગર વતીં બેસું છું આવર્તનોમાં?
આ નર્તનથી લયના
કે વર્તનથી વિસ્મયના
સંકુલ Metabolism મનુષ્ય નામક Prismનું
અરે, એક અવયવનું તથ્ય અમસ્થુ યે
ક્યાં પામી શકાય છે? —

જેણે એના નવજાત થકી પયગુંદ નકાર્યું એ તે
રૂપમધુર નારીનાં પુષ્ટ સ્તનો
—કે જે પ્રત્યેક વસંતે કરમાં ધારણ કરેલાં
તાજાં પુષ્પોના શરીરમાંથી
મરુતોની વિલાસી ચેષ્ટાથી વિખરાતી
પરાગરજથી છવાઈને
થોડા મદિર નિર્બીજ ને ધૂસર જણાય છે

એતદ્ સપ્ટેમ્બર ઓક્ટોબર ૮૪

—કે પ્રતિ પૂર્ણમાસીની માદક રાત્રિએ
ચડસે ભરાઈને ચંદ્ર
જેના દર્શનમાત્રથી સ્પર્ધામય
વધારે પહોળો થવા મથે છે
અને અતિશ્રમે કરીને વિપુલ ચાંદની ઝરે છે
—કે જેના કેવળ સ્પર્શથી
મદ્યનો એક ઘૂંટ પણ લીધા વિના
પ્રિયતમ અધીર
બારીકાઈથી મધુર બેહોશીના નક્ષત્રખંડોમાં
પુષ્ટ ધાન્યના કણોથી ધન્ય
ડાંગરના નમતા છોડ જેવો
જેની પર લચી પડે છે
—કે જેના પ્રકર્ષે પિડાયેલાં પુષ્પધન્વ અધરો
રસસિક્ત આલિંગનોથી
પૃથુલ ગૌરવૃત્તો પર
એક નહિ – બબ્બે સકલંક ચંદ્રની આવૃત્તિ
રચી દે છે
—કે જે એટલાં તો ભરાવદાર
ભીંસતાં પરસ્પરને રતત રતિભર્યાં
કે એમની વચ્ચેથી
એક બિસતંતુ ય પસાર કરવો કઠિન
કહો કે અસંભવ, આ આર્દ્ર મર્દનપ્રહરે —
છતાં ય
એ એક તથ્ય નિરંતર કે
એણે એના નવજાત થકી પયણુંદ
— જે એની શરીરગત સિદ્ધિનું
એકમાત્ર પ્રયોજન
એના અવયવનો ઉત્સવ
આસવપ્રચુર પ્રીતિનો
પૃથુલપુષ્ટિનું મર્મસ્થળ —
નિર્મમપણે નકાર્યું છે
શો અર્થ છે તો પછી એ વિપુલવૃત્તોનો?

એતદ્ સપ્ટેમ્બર ઑક્ટોબર ૮૪ ૯

કવિતાની
આ કષ્ટસાધ્ય વર્તણુક વડે પણ
ક્યાં સાંખી શકાય છે
આ
એક સુંદરીના અવયવની
યથાતથતા ?
દીર્ઘ કાળથી વંધ્યા
ને વળી જેનો પ્રિયતમ
કાળબળે હમણાં જ વિગત થયો તેવી દુર્ભાગ્યલક્ષ્મી
તીવ્ર રંજ ને શોકથી
એનાં આકુલ સ્તનો પર
કોમલ હથેલીઓ વડે
આર્ત સૂરે થાપટો મારે છે
— એક અવયવ તરીકે પણ
હવે જેનું કશું જ મૂલ્ય સમજાવી શકાતું નથી
તે
એનાં એ સ્તન —
પણ એનું સત્યથી વધારે નજીકનું
બારીક ન્યાયપૂર્ણ ને વિગતપ્રચૂર
વર્ણન કરવું હોય સંક્ષેપમાં
તો સ્તન કરતાં હયસ્તન વધારે ઉચિત...

આમ ઉચિતઅનુચિતના આ દ્વન્દ્વમાં
મેં શબ્દ વડે વટાવ્યો છે
પ્રબંધ દેશકાળ
છતાં ન લાગી ભાળ
હમને છતાં ન લાગી ભાળ
કે શો અર્થ છે છેકછેવટનો ?
કદલિવનમાં કેલિ કરતાં
કેળનાં ફેનાયેલાં પકવ પ્હોળાં પાંદડાંની જેમ
બેઉ પુષ્પિતાગ્ર બાહુઓ ઉપર રેલાવીને
પોપટી રંગની પારદર્શક રંભાપાનું ભીંજાયેલું

નહિવત્ વસ્ત્ર પ્હેરીને ચપ્પટ
ચાંદનીથી છલોછલ ચળકતા ક્યારામાં
અચાનક જ કદલિમુદ્રા રચીને
ટટ્ટાર ઊભેલી નાર મોહિની રંભોરુ
—કે જેને હું રંગબ્હાવરાં નેત્ર વડે

વિસ્ફાર રચીને
ટગરટગર ઢંઢોળું તો યે અધરાતે ના ખોળી શકતો
રાગબદ્ધ ના અંગ અમસ્તું ખોળી શકતો
તે મારી નિત્યપ્રિયા સુકુમાર કવિતા છે
એવી વ્યાખ્યા કરું
તો વૈદૂર્યમણિને ઝંખવાઈને રીસ ચડે કાગળમાં
કે મને ડંખતા મૂર્ધન્ય બૂટમાંથી આ વર્ષે પર્જન્યવત્
નોબેલ પ્રાઈઝ જડે વાદળમાં
ને આ એક નિર્મલ લીટી
મને તત્ક્ષણ સિદ્ધ કરે
પ્રથિતયશ સ્વનામધન્ય
Global Personality
—તો ય શું ?
—મારી આંખમાં પાંખમાં શબ્દમાં ઇન્દ્રિયમાં તો
પુંકેસરના પીડામય તંતુ જેવી તિરાડો ઝલમલે

આઈને હસ્ઝમે કિતની દરારેં જિન્દા હૈ
બેજુબાંકો તૂને દર્દેગઝલ દિયા હોગા

મેં મારી દશે ઇન્દ્રિયોને અવગણી આ મૃણ્મય ગ્રહે
તે જ ક્ષણે કવિતામાં
આ કોમળ ને બારીક છટકણાં
સુલાયસ માદક લંપટ ગુચ્છ
અંતઃપુર ઇન્દ્રિયનાં
લયના દીર્ઘ કાંતારો
ઝૂલી નીકળ્યાં
ઝૂલી નીકળ્યાં રસિકવલ્લભે ગાત્ર

સ્પર્શ રૂપ રસ ગંધ રંગ તે હવે હિરણ્મય દર્દ ગઝલનું
ઝલમલ ઝલમલ ઝૂલી નીકળ્યાં અકળવિકળ તન્માત્ર

હવે આ નેત્રકટાક્ષ માત્રથી
મૃત્યુ પામવાનું
કિં પ્રયોજન ?
આવું કરતાં તસુ ન ખસતાં
વટી ગયો કૈં જોજન
રે કૈં જોજન

વિપ્રલબ્ધ હું સાવ શબ્દથી જેર
ઠેરનો ઠેર
ઠેરનો ઠેર
સતત ગૂંચાઉં :
કે કવિતાના એકાંતે જે નીવિબંધ
તે અન્યથા વ્યવહારમાં
કેવળ ઘાઘરાનું ગાંઠેલું નાડું
આમ કર્યું તો ઝીણું ઝીણું તેમ કર્યું તો જાડું
તંત તંત કંતાય છે
આ વંચનાની શાળ પર
મારી જાતનું થેપાડું
ને હું કાલો ગચ્છતિ ધિમત્વમ્‌ની બૂમો પાડું
કવિતાના વૈદ્યો ભલે નિદાન કરે
કે
મારી નાડીમાં વાગ્મિતા પ્રવેશી ગઈ છે
રસનિષ્પત્તિમાં
બારીક આપત્તિનાં ચિહ્ન દીસે છે

બાકી, જોડા સ્હેજ ટૂંકા પડતા હોય તો
કાલબૂત ઠોકાવું –
મને આ શબ્દ જ ટૂંકો પડે
કાલબૂત ઠોકું તો આપોઆપ
પ્હોળું પ્હોળું થાય ચરણનું માપ
વળી આ શબ્દ જ ટૂંકો પડે

.૨ એતદ્ સપ્ટેમ્બર ઓક્ટોબર ૮૪

ફેરી આ શબ્દ જ ટૂંકો પડે
હજી આ શબ્દ જ ટૂંકો પડે
કર્ણમૂલ
પકડીને કરું કબૂલ ભૂલ
કે સન્નિપાતમાં હું એવું બબડી બેઠેલો કે
હમે જોડા કહાં ન પેહેરિયે
કહાં ન વજાડિયે કાંસીજોડાં
છતે ધણીએ રાંડી રાંડયની
પેઠે કહાં ન દળિયે દળણાં
પ્હરોઢિયે, સાંબેલાનું વાદ્ય
કહાં ન ફૂંકિયે સુકવિ છઈયે
તો કહાં ન રચિયે સદ્ગ્રંથ –
માફ કરો, સાહિબ, માફ

કોયલ કેર હગાર કવિતા
કવિતા કેત્રળ છાણું
અમીં છાણના દેવ, દેવનું
મ્હોડું સે'જ કટાણું
કપાશિયાની આંખોથી મેં રૂપ દીઠું છે રૂપ
અરેરે દર્પણમાં
હવે અરેરે હવે અરેરે ચહું રહેવા ચૂપ
અરેરે ક્ષણમાં

માફ કરો, સાહિબ, માફ

નથી
નથી હું વૈવસ્વતનો બેટો
હું તો કબીરવડનો ટેટો
મનમાં ઢાંકી મૂળ –
મૂળથી બેઠો તદ્દન છેટો
કેટલા દિવસ થયા મેં અવદાન નથી કર્યું
કોઈ તો બતાવો
કયું વ્યવધાન છે મારી ને તમારી વચમાં, સાહિબ

પાતળી અસિત પોપડીઓથી ઢંકાયેલો
મારો જીવ અબરખનો
પણ મન અભરખનું
શબ્દના અસિપત્રવનનો વટેમારગુ
હું તો આમ અબરખાથી છવાયેલો
બિસ્મિલ બરછીથી
બિસ્મિલ્લા
હું તો આમ અભરખાથી ઘવાયેલો
બિસ્મિલ બરછીથી
બિસ્મિલ્લા
આકળાવિકળ
આકળવિકળ
ભમું
રજો અરણ્યો પર્વતમાળાઓ વીથિકાઓ
પશુપક્ષીઓ નદનિર્ઝરો ઉપદ્રવો ઉત્સવો
સરી ગયા તે સઘળાં માનસદ્વીપ
મારા આ પર્યટનના
કેટકેટલાં મરુમર્મસ્થળો lovely dark and deep—
છતાં યે
શરીરની પ્રત્યેક ધબકતા લવખંડો —
માંસમજ્જાપેશીઓના મનોરથો
રૂંવાટીના સ્પર્શવ્યાપારો
નાટારંગો મારી રામગ્ર કાયને
ગૂંફનમાં બીસતી
નાટિકાઓના
—ક્યાં અમરથા ય સ્થાપી શકાયા છે?
ઉથાપી શકાયા છે!
સ્ટેથોસ્કોપ વડે જે સાંભળી
સર્વ ધડકનો તે વહી જતી પાછળ રમ્મરોળા
મારા ગતજન્મના હૃદયની
ઇન્જેક્શનની સોય

જે વ્યાપ્ત
અઢી અક્ષરથી પ્રચૂર વળી પર્યાપ્ત
તે જ મારું પ્રિયજન અતિશય આપ્ત
જે કીડીના પગે બાંધેલું ઝાંઝર પણ સાંભળે છ

ચકળવકળ ચોરાસી વચમાં
આ સાસે રે
આ શ્વાસે રે
આ તારાખે
તુમ બિન ઔર ન કોઈ દીખે
કોઈ ન દીખે

તમે જે ચીંધી તે સુખદ અપરંપાર કવિતા
ઝરખે વીંધી તે કઠિનમૃદુ માણિક્ય નમિતા
Moving on its own melting
હોઠ જીભ ને હરફની પેલે પાર
ઉલ્લંઘી અસિપત્રની ધાર
જેન વર્ણ ન વ્યત્યય
પર્ણ ન પ્રત્યય
જે સકળ વિભાષાના ટાપુની બહાર
કેવળ ઝાંયઝાય ઊછળતો અન્વય
અન્યંતરાય મુદાસમુદાય
સિજ સિંજ સિંજારવ ઝરતી સુંદિરવરને વરતી
હરસિંગાર આંખ મૂંદું તો
Moving on its own melting
શતમહસ્ર આંસુના પીગળે
ઝગહળ ઝળહળ સૂર
ચૂપ ન બોલે બજત રહે રિ
જીહ્વા ત્વન્મય તૂર
ઝૂરતા માલકંસના હંસ હવે ચકચૂર બેજુબાં
દૂરદૂર . થી સ્તવન બનીને હોઠ પીગળે
અચરજનો બાજોઠ પીગળે

પિંગળફૂલની પોઠ પીગળે
રાધાવલ્લભ, રતિપૂર્વક બે રત્નકણ કરો કબૂલ
મુકલકડી માણસના મનમાં મુઠ્ઠીભર તાંદુલ
અમે ઉઘાડાં તાસક જેવાં મધ્ય તિક્ત તાંબૂલ
ઝડપ બીડું, અયિ બલમ, પિંજરે મૈના અતિ વ્યાકુલ
અનંત આકલ્પ
કલ્પના વડે
મારાં હાડમાંસચામરુધિરમજ્જા
પેશીપેશીને
છેદીને છૂંદીને તપાવીને ટૂંપીને ઘસીને ઘૂંટીને
ઝંખનો રહ્યો
ઝંખનો રહ્યો
હું તારી પ્રવાલમોજડીના રંગમહેલનો અનુચર
કિંકિણખાળી જીવ ભરીને જીવનમેક ઝંખતો રહ્યો
તે સ્વર્ણફૂલની પાંખુડીએ મઢેલી
જેની કોતરીએકોતરીએ અઢેલી ઊભા પરાગસૂરજના
પ્રિયંવદ શતસહસ્રપુટ
તે પ્રત્યગ્ભાષ્યની વૈજયંત વર્ણમાળા
Moving on its own melting બુંદ બુંદ મુચકુંદ.
મને તરબોળ તરલ વીંટળાય, હવે આકંઠ મૌન હું
તરબોળ તરલ વીંટળાય, હવે આકંઠ મૌન હું
Moving on my own melting
તરબોળ તરલ વીંટાળાઉં મને
આકંઠ મૌન હું.

એતદ્ સપ્ટેમ્બર ઓક્ટોબર ૮૪. ૧૭

પ્રાણજીવન મહેતા

પહેલા ભોંય સંડાસી દો સઘળી પોલ,
પછી લઈને આ એક દંડી વગાડો ઢોલ.

ઢોલ વાગતાં પછી તો કંઈ પીગળી દાંડી,
પૂચ્છ ઉનાળી શું નાચવું વય છે બાંડી.

પણે એક પંગુ બેઠો છે પહાડ ઉપરે,
અહીં બીજા બાધરને ઘેર ગૂંગો અવતરે.

ઘેર અંધ અજાણ્યો આવી સાંકળ ખખડાવે,
ખાલે આંખ્યું બકરીબચ્ચું તડકો ધાવે.

તારસ્યો છેક ઉવાડો જુવો કૂવામાં રાંકે,
ને ખાલી તળિયે નરગે ચહેરો આંકે.

તહીં તો દેરી પતાકા કે ફરફર થાતી,
ને ઓણેરો પડછાયો એનો સમડી સૂંઘતી.

આ ઊભા પાળિયા આખે પલકો કૂદી,
કાળ વર્તમાન–કાળ જોઈ માથું કૂટે.

ખેતર વચ્ચ ચાડિયા માથે ચકલી બોલી,
'સમજી મોડી ને દાણા-કણ આંખો ફોલો.'

કૃપણની કોઠીમાં ભરાયું કળશી ધાન,
[illegible]

ફરી આવ્યાં સાત સમંદર નેરો નદી,
આખર આવી વીરડી ફરતે ફર્યાં કૂદરડી

૧૯ એતદ્ સપ્ટેમ્બર ઓક્ટોબર ૮૪

વિઘટન, અમેરિકન વિવેચના, અને પૉલ દિ મૅન*

અરુણ અડાલજા

સાહિત્યવિષયક અભ્યાસના ક્ષેત્રમાં અમેરિકામાં આજે વિઘટન (deconstruction)ની હવા જામેલી હોવાનું સ્પષ્ટ વરતાય છે. ૧૯૭૦–૭૫ આસપાસ સાહિત્યકૃતિ, તેનું વાચન, તેમજ સાહિત્યસિદ્ધાંતોને લગતા આપણા ખ્યાલોમાં ધરમૂળથી પરિવર્તન આણવાની આવશ્યકતા વિશે ઊહાપોહ જગાવતા વિઘટનવાદી લેખો 'Diacritics', 'Glyph', અને 'Boundary' જેવાં, પ્રમાણમાં કંઈક ઓછી સાહિત્યિક શાખ ધરાવતાં, સામયિકોમાં છપાવાં શરૂ થયાં હતાં. આજે તો તેવા લેખોનું પ્રકાશન સાહિત્યજગતનાં 'Publications of the Modern Language Association' જેવાં, કેન્દ્રીય સામયિકોમાં થવા લાગ્યું છે. બાઈબલના જ અભ્યાસને લગતા એક સામયિક 'Semeia'એ તો બાઈબલ અને દેરીદા વિશે આખેઆખો વિશેષાંક પણ થોડા સમય પહેલાં બહાર પાડ્યો હતો. છેલ્લા નવ મહિનામાં જ અંગ્રેજીમાં વિઘટનનો પરિચય કરાવતી પુસ્તક કદની ચાર તો કૃતિઓ પ્રસિદ્ધ થઈ છે.

પણ વિઘટન 'સાટું વાળવા' આવી પહોંચ્યું છે તેનો ખૂબ દેખીતો અણસાર તો કદાચ એ હકીકતમાં મળે છે કે સાહિત્યજગતમાં આજે મોટાં ને નાનાં બધાં જ વિધાનો અણુંવને થથરાવી મૂકે અને સુજાણને ગદ્‌ગદ્ કરી મૂકે તેવું "વિઘટન કરી નાંખવું" પદ છૂટથી ખપમાં લેતાં થઈ ગયાં છે; અલબત્ત, એમના મનમાં ઘણુંખરું ફેરતપાસ હાથ ધરવી, મર્યાદાઓ આંકવી, પુનર્વિધાન કરવું, કે પછી સીધેસીધી રીતે આલોચના કરવી, એવું જ કંઈ હોય છે.

વધુ ઉચિત પરિભાષાને અભાવે વિઘટનની ઓળખ વિવેચનાના એક 'સંપ્રદાય' (School) તરીકે કે 'વાદ' તરીકે આપી શકાય. જો કે, એથી તે છે તેનાથી કંઈક વિશેષ તેમજ કંઈક ઊણું હોય તેવો નિર્દેશ મળે છે. અમેરિકન

* 'The New Republic' સામયિક એપ્રિલ–૧૯૮૩માં પ્રકાશિત રૉબર્ટ આલ્ટરના લેખ 'Deconstruction in America'નો વિસ્તારેલો ભાવાનુવાદ.

વિવેચનાને કોઈ ને કોઈ રીતે ઉપકારક નીવડેલાં બીજાં બધાં વલણોથી વિઘટન એ રીતે નોખું તરી આવે છે કે તેની વ્યુત્પત્તિ એક જ વ્યક્તિ—ઝાક દેરીદા–ની વિચારણામાંથી થઈ છે. દેરીદા આજકાલ અમેરિકામાં ચળવળના નિર્વિવાદ ગઢ બની રહેલા યેઈલ અને પૅરિસ વચ્ચે આવજા કરવામાં ખૂબ જ વ્યસ્ત રહે છે. દેરીદાનું કાર્યક્ષેત્ર તત્ત્વચિંતન છે, સાહિત્ય નહીં. જો કે એમના લખાણોનું ઉદાહરણ આપી એમના અનુયાયીઓ એવા વ્યવસ્થિત પ્રચારમાં પ્રવૃત્ત છે કે બન્ને ક્ષેત્રો વચ્ચે કોઈ મૂળગામી ભેદરેખા નથી જ. ૧૯૬૮ની સાલમાં ફ્રેન્ચમાં પ્રકાશિત બે મહત્ત્વનાં પુસ્તકોથી આરંભ કરી દેરીદાએ પાશ્ચાત્ય વિચારણાનાં ગૃહીતોની જ્ઞાનમીમાંસાલક્ષી (epistemological) સમીક્ષાનું કાર્ય સતત ચાલુ રાખ્યું છે. દેરીદાનું વિશ્લેષણ કઈ દિશામાં ગતિશીલ છે તેનો અછડતો ખ્યાલ મેળવ્યા પછી આપણે એ વિશ્લેષણનું અર્થઘટન અમેરિકન વિદ્વાનો કેવું આપે છે તે જોઈશું. દેરીદાની પદ્ધતિની આંટીઘૂંટીઓ વિશે વિગતે જાણકારી મેળવવા ઉત્સુકને જોનાથન કુલર અને ક્રિસ્ટોફર નોરીસનાં પુસ્તકો જોઈ જવાનું સૂચવી શકાય. બન્નેમાં નોરીસનું પુસ્તક વધુ સંક્ષિપ્ત તેમજ વિશેષપણે રસપ્રદ નીવડે.

o o o

દેરીદાનું આરંભબિંદુ ઘણા સમય પહેલાં ફર્દિનાંદ દિ સોસ્યુરે ચીંધી બતાવેલો એ ભાષાવિષયક મુદ્દો છે કે શબ્દ અને નિર્દેશ્ય, સંકેતક અને સંકેતિત વચ્ચેનો સંબંધ આવશ્યકપણે યદૃચ્છા તેમજ પરંપરાગત હોય છે. તેમની વચ્ચે રહેલા આદિમ દૂરત્વમાંથી દેરીદા વિભાજનોનું એક આખું વિશ્વ વ્યુત્પન્ન કરે છે. વસ્તુઓ, માનવીઓ, તેમજ અનુભૂતિઓ આપણી સમક્ષ વારંવાર ઉપસ્થિત કરી આપવાનો ડોળ કરતું સાહિત્ય કાળજીપૂર્વક ચકાસણી કરતાં અનિવાર્ય 'અનુપસ્થિત' જ હોય તેવી પ્રતીતિ થાય. અક્ષરશઃ હોવાનો ભાસ ખડો કરતું બધું ય આવશ્યકપણે રૂપકાત્મક જ હોય છે; વાસ્તવિકતા તરીકે રજૂ કરવામાં આવતું સઘળું ખરેખર તો કથા (fiction) જ હોય છે. અવાજ (voice)ના બધા જ સાહિત્યિક આવિર્ભાવો, તેમજ અવાજની પ્રાથમિકતા વિશેના દાવાઓ આપણી એ અભિજ્ઞતા પર ઢાંકપિછોડો કરી નાખતા હોય છે કે સંક્રમણના વ્યવધાનયુક્ત અને 'અનુપસ્થિત' માધ્યમ તરીકે લેખન જ મહીં અવાજના આભાસના પાયામાં રહેલું હોય છે.

દેરીદા એવા મતનું પ્રતિપાદન કરે છે કે પાશ્ચાત્ય વિચારણા ઉદ્ગમ અને વ્યુત્પત્તિ, વાણી (speech) અને લેખન અંતર્ગત અને બાહ્યગત, કેન્દ્રસ્થ અને હાંસિયા પરનું, અક્ષરશ અને આલંકારિક જેવા, પારસ્પરિક સંબંધ ધરાવતાં,

વિરોધીઓની ઉચ્ચાવચ શ્રેણી પર આધાર રાખે છે. વાચનાના વઘટનની મૂળગામી પદ્ધતિ તેના ઝીણવટભર્યાં વાચનથી એવું સ્પષ્ટ કરી આપવાની છે કે એ બધાં વિરોધીઓ ખરેખર તો અવિચળ નહીં પણ એકબીજામાં પલટાવી શકાતેવાં (reversible) હોય છે. તેમના સ્થાનપલટાની સંભવિતતા છતી કરી આપનારાં ચિહ્નો સર્જક અજાણ્યે જ વાચનામાં ગૂંથી લેતો હોય છે. સર્જક પોતાને એવું કરતાં વારી નથી શકતો, કારણ કે એણે ખપમાં લીધેલું માધ્યમ ભાષા જ જ્ઞાનમૂલક સંદિગ્ધતા (epistemological duplicity)નું માયાવી સ્વરૂપ ધરાવે છે.

પોતાની પદ્ધતિ તેમજ નિષ્કર્ષો દેરીદાએ પ્લેટો, રૂસો અને નીત્શેની વાચનાઓનું વિઘટન હાથ ધરી પહેલી વાર સ્પષ્ટ કરી આપ્યાં. વિઘટનના એક મહત્ત્વના પુરોગામી તરીકે સ્વીકારવામાં આવતાં નીત્શેની કૃતિઓનું વિઘટન અમેરિકન વિઘટનવાદીઓ વખતોવખત હાથ ધરે છે. સાથે સાથે, વિઘટન-પદ્ધતિની અજમાયશ એમણે શેલી, કીટ્સ, મેલવિલ, જ્યોર્જ એલિયટ, ફ્રોઇડ, માર્ક્સ, અને બીજા ઘણાંબધાંની સાહિત્યિક તેમજ તાત્ત્વિક વાચનાઓ પર પણ કરી છે. જો કે રૂસોથી અગાઉના કોઈ લેખકની કૃતિના વિઘટનની ચેષ્ટા એઓ ભાગ્યે જ કરે છે એ હકીકત સૂચક છે.

o o o

વિઘટન–પદ્ધતિ વિશે થોડી વધુ જાણકારી મેળવવા સંક્ષેપમાં એક ઉદાહરણ લઈએ. દેરીદા અને એમના અનુયાયીઓ ફ્રોઇડનું મૂલ્ય (કે પુનર્મૂલ્ય) ઘણું ઊંચું આંકે છે, કારણ કે મનોવિશ્લેષણના સિદ્ધાંતનું અર્થઘટન એઓ એવું કરે છે કે તેમાં પાશ્ચાત્ય કલ્પનાનું ઘડતર કરી રહેતાં સંપ્રજ્ઞાત અને અસંપ્રજ્ઞાત, તંદુરસ્ત અને વિકૃત, તેમજ 'Beyond The Pleasure Principle'માં જણાય છે તેમ જીવન અને મૃત્યુ જેવાં કેટલાંક ઉચ્ચાવચતા ધરાવતાં મૂળગામી વિરોધીઓનો સ્થાનપલટો સિદ્ધ થતો જોઈ શકાય છે. એટલે કે વિઘટનવાદીઓનું માનવું છે કે તેમાંના પ્રત્યેક સંદર્ભમાં પરંપરાગત વિચારણા અનુસાર પ્રાથમિક અને મૂળગામી લેખાતા સામર્થ્ય કે કાર્યબળને ફ્રોઈડનાં વિશ્લેષણો ખરેખર તો ગૌણ કે વ્યુત્પન્ન થયેલું હોવાનું દર્શાવી આપે છે. પણ પછી, વિઘટનવાદી ચળવળના આ બીજા ગૌરવવંતા પુરોગામી ફ્રોઈડનું ય વિઘટનલક્ષી વાચન હાથ ધરવામાં આવે છે. તેના પરિણામે નિષ્પન્ન કરવામાં આવતા મુદ્દાઓમાંથી એકને જ લક્ષમાં લઈએ :

ફ્રોઈડની થિયરી તેમજ તેના પર આધારિત માનસચિકિત્સાપદ્ધતિ ચૈતસિક વિકારોનું કોઈ મૂળગામી ઉદ્ગમસ્થાન બાલ્યાવસ્થાની તદ્દન પ્રારંભિક અનુભૂતિ-

એમાંથી' ખોળી કાઢવાના પ્રયોજન પર ઘણોબધો આધાર રાખે છે. પણ દેરીદા એવું મંતવ્ય રજૂ કરે છે કે ફ્રોઈડના પરિવર્તનશીલ રહેલા વિચારો અને રૂપકો તેમજ એમણે આપેલા પ્રતિપાદનોના અંતર્વ્યાપ્ત તર્કનું ઝીણવટભર્યું પરીક્ષણ બનાવી આપે છે કે માનસિક વિકારોની અસલી ઉદ્‌ગમ–ઘટનાઓ હમેશાં આભાસી જ હોય છે એટલે કે પ્રત્યેક આદિ દૃશ્ય — પછી તે મનોવિશ્લેષકના સોફા પર પ્રકાશમાં આવતું હોય કે ફ્રોઈડની થીઅરીના ઘડતરની પ્રક્રિયા દરમ્યાન છતું થઈ રહેતું હોય—ખરેખર તો કલ્પનોત્થ જ હોય છે. હમેશાં તે હકીકતમાં ક્યારેય બની ન હોય તેવી કોઈ ઘટના, કે વ્યવધાનરહિતપણે પામી ન જ શકાય તેવી ઘટના હોય છે. આ સંદર્ભમાં દેરીદા લખે છે. “The unconscious text is....... a text no where present, consisting of archives which are always already transcriptions Originary prints Everything begins with reproduction”

ફ્રોઈડે પણ નીત્શેની જેમ જ પોતાની કૃતિઓના વિઘટનલક્ષી વાચન વિશે પૂર્વસૂચન લગભગ આપી દીધું હતું તેમ ઘટાવી એમનું ગૌરવ કરવામાં આવે છે. જો કે બીજા બધા લેખકોની વાચનાઓને તેમને ક્યારેય સાધ્ય નથી તેવી સીધેસીધી તર્કશુદ્ધતા ધરાવતી હોવાનો ડોળ કરતી હોય તેવી ઘટાવી આક્રમક રીતે છતી કરી નાખવામાં આવે છે. અલબત્ત, વિઘટનને પરિણામે ફ્રોઈડને તદ્દન ઉલટાવી નાખવામાં આવે છે તે સ્પષ્ટ છે. ઉદ્‌ગમના આત્યંતિક પ્રભાવકપણાની હકીકત પર બાલ્યકાળના ન્યુરોટિક રહસ્યની આત્મ (self) પર પડતી ઊંડી અસરો પર આધાર રાખતા એમના સમગ્ર તંત્રનું પુનર્વર્તન આલેખનોની વ્યુત્પત્તિઓ, કે પુનરાલેખનોની અનંત શ્રેણી તરીકે કરી નાખવામાં આવે છે.

° ° °

અમેરિકન વિવેચનાને વિઘટન બે રીતે ઉપકારક નીવડે તેમ લાગે છે જો કે એવો ભય સતત રહે છે કે તેના બન્ને લાભ તેની સાથે અતૂટપણે સંકળાયેલા એક સ્પષ્ટ ગેરલાભથી ઢંકાઈ જાય. વિઘટનનો પહેલો લાભ એ છે કે બ્રિટિશ તેમજ અમેરિકન વિવેચના હમેશાં ઊંચી માત્રાએ સામાન્યબુદ્ધિનિષ્ઠ, અનુભૂતિમૂલક, અને પોતાના વિભાવનાત્મક અવલંબનોનું પરીક્ષણ હાથ ધરતાં અચકાતી જ રહી છે. વિઘટનને પરિણામે તેનામાં તાત્ત્વિક વિચારણા તેમજ પદ્ધતિના આત્મપરીક્ષણની યુરોપીઅન આદત પરત્વે થોડીઘણી મોકળાશ વરતાઈ રહી છે પણ આ લાભનું વારંવાર નજરે ચડતું અવળું પાસું એ છે કે કેટલાય યુવાન વિદ્વાનો આજકાલ ખૂબ જ વાક્‌પટુ અને તદ્દન શિખાઉ તાત્ત્વિક વિવાદોથી પાનાં પર પાનાં ખરડતા થઈ ગયા છે. એમના વિશ્લેષણોને પરિણામે સાહિત્યકૃતિ-

'મોકળી' તો નથી થઈ રહેતી, પણ તાત્ત્વિક ચિંતનબાજી માટેનું નિમિત્ત માત્ર જ બની રહે છે; અને એ ચિંતનબાજીઓના દાવપેચ શંકા પડતા માંડે તેટલી માત્રાએ મળતા આવતા હોય છે — ચર્ચિત સર્જક રિલ્કે હોય કે વર્ડ્ઝવર્થ કે બોદલેર.

વિઘટનનો બીજો, પ્રમાણમાં ઓછો સંદિગ્ધ, લાભ એ છે કે એથી 'સાહિત્યકૃતિઓના અર્થો આખરે તો કોઈક ને કોઈક રીતે ઐક્યપૂર્ણ જ હોય છે'. 'ઉપરછલ્લી નજરે ભાસતાં બધાં જ tensions અંતે તો કાવ્યમય અર્થબોધના એક ભવ્ય સમન્વયમાં સુલઝાઈ શકે તેવાં હોય છે', એવી એવી, પહેલાં ક્યારેય ચકાસવામાં નહીં આવેલી ધારણાઓના સંદર્ભમાં તંદુરસ્ત સંશયભર્યું મનોવલણ અપનાવવાને પ્રોત્સાહન મળે છે. એવી ધારણાઓની વિરુદ્ધનો મત—કે સાહિત્યિક અર્થો વેરવિખેર, અનિશ્ચિત, સુલઝાઈ ન રહે તેવા હોઈ શકે — વિવેચનામાં કઈ રીતે ઉપકારક નીવડી શકે તે બતાવી આપતું સાત બ્રિટિશ નવલકથાઓના વિઘટનલક્ષી અભ્યાસનું જે. હિલિસ મિલરનું પુસ્તક 'Fiction and Repetition' તાજેતરમાં જ પ્રકાશિત થયું છે. મિલર 'યેઇલ સંપ્રદાય' તરીકે ઓળખાતા વિવેચકસમૂહના ચાર પ્રતિષ્ઠિત સ્થાયી સભ્યોમાંના એક છે; પોલ દિ મેન, જ્યોફ્રિ હાર્ટમેન, અને હેરોલ્ડ બ્લૂમ બાકીના ત્રણ સભ્યો છે. ઉપરોક્ત અભ્યાસમાં મિલર એવા નિષ્કર્ષ પર આવે છે કે તપાસવામાં આવેલી બધી જ કૃતિઓમાં કેટલાંક tensions કે વિસંગતિઓ ઉપસ્થિત જ છે, છતાં તેમને આવરી રહેતું overaching કલાત્મક ઐક્ય ક્યાંય નજરે નથી ચડતું.

પણ વિઘટનમાં રહેલી આવી આલોચનાત્મક અનિશ્ચિતતાની મોકળાશનું સ્પષ્ટ જણાઈ આવતું ભયસ્થાન એ છે કે તેવી જ સૂત્રાનુસાર (formulaic) વિસંગતિઓ કોઈપણ કૃતિમાંથી વ્યુત્પન્ન થતી ગમે તેમ કરીને બતાવી આપવાની લપસણી વૃત્તિ, ખાસ કરીને યુવા અમેરિકન વિવેચકોમાં, વ્યાપક બનતી જાય છે. આથી આશંકા થાય કે વિઘટન કદાચ વિવેચનાને દિશાસૂચન આપવાને બદલે અંધિયાર ગમાણમાં ગોંધી નાખશે. ક્રિસ્ટોફર નોરીસે કડકાઈથી નોંધ્યું જ છે કે અમેરિકાના મોટા ભાગના વિઘટનવાદીઓમાં "એક જાતનું ચીલાચાલુ ચબરાકિયાપણું" તેમજ "આત્મનિર્ભર કોયડાઓ અને વિસંગતિઓ ખોળ્યા કરવાના પ્રયાસો" વિશેષ માત્રાએ પ્રચલિત થતાં જાય છે. "વાસ્તવવાદી શૈલી ખપમાં લેવાઈ હોય તેવી નવલકથાઓમાંય તેમની સર્જનાત્મક યુક્તિપ્રયુક્તિઓ છતી થઈ જ રહેતી હોય છે" એવું બતાવી આપવાના પ્રયોજનથી કોઈ કૃતિમાં "બેવડા અર્થો ખોળી કાઢવાના વિઘટનવાદીઓના કંટાળાજનક વલણ" સામે

પણ નોરીસ, ખાસ કરીને જોનાથન કુલર અને સિન્થિઆ ચેઈઝના લેખોના સંદર્ભમાં, વિરોધ નોંધાવે છે.

० ० ०

આ તબક્કે એવો પ્રશ્ન અસ્થાને નથી જ કે અમેરિકન સાહિત્ય-જગતના વિદ્વાનો માટે કયાં કારણોસર વિઘટનનો સિદ્ધાંત, કે થીઅરી કે પદ્ધતિ આકર્ષક બની રહે છે. વિઘટનવાદ તરફ વળેલા બધા જ વિવેચકોને લાગુ પડતું કોઈ એક જ કારણ આપવું મુશ્કેલ છે. છતાં એ બધા વિવેચકો ખપમાં લે છે તે ભાષાને તપાસીએ, તો સમજૂતીની ચોક્કસ સંભાવના ઊભી થાય ખરી. આ સંદર્ભમાં પહેલી વાત એ છે કે વિઘટનવાદી ચળવળની ઉદ્દામ સમીક્ષાનિષ્ઠાને કારણે તેના અનુયાયીઓ ભોળા ભાવે તેને સમકાલીન બૌદ્ધિક જીવનમાં અત્યંત અગ્રગામી હોવાનું માની બેસે છે. જોનાથન કુલર તેને "વિવેચનાના બધા જ અભિગમોનો વિકલ્પ પૂરો પાડતી પ્રગતિવાદી વિવેચના" તરીકે લેખાવે છે. તેની હિમાયત કરતા ક્રિસ્ટોફર નોરીસ "નવ્ય-વિવેચનાના પાછલા હરોળના બચાવ" સામે રોષ જાહેર કરે છે, 'Allegories of Reading (૧૯૭૯) પુસ્તકમાં પોલ દિ મેન તેનો ઉલ્લેખ "વિરોધોના જબરદસ્ત વંટોળ સામે યે હાલ હાથ ધરવામાં આવી રહેલી સાહિત્યની વધુ પ્રગતિશીલ અન્વેષણા" તરીકે આપે છે. વિઘટનને કામે લગાડતાં વિવેચકો વારંવાર તેને એક 'વ્યૂહ'રૂપે નિર્દેશે છે, અને "વિઘટનવાદી સંઘર્ષને એકસાથે બન્ને મોરચાઓ પર ચાલુ રાખવાની આવશ્યકતા" વિશે જોનાથન કુલર રણશીંગું ફૂંકે છે; 'યેઈલ સંપ્રદાય'ની નવી નવી શિષ્યા બાર્બરા જ્હોનસન યુદ્ધની પરિભાષાને છેક વાચના સુધી ઘસડી લાવી વિઘટનને "વાચનાસ્થિત અર્થબોધના સંઘર્ષપ્રવૃત્ત કાર્યબળોને સાવચેતીપૂર્વક છોડી બહાર ખેંચી કાઢવાની પ્રવૃત્તિ" તરીકે વર્ણવે છે, ત્યારે 'વ્યૂહ' સંજ્ઞામાં અભિપ્રેત વિઘટનવાદના લડાયક મિજાજ વિશે કોઈ જ સંશય રહેતો નથી.

વિઘટનવાદીઓ ખપમાં લે છે તે બધાં સંઘર્ષનિષ્ઠ રૂપકોને વિઘટનલક્ષી સંભાષણના એક કેન્દ્રીય કલ્પનથી પીઠબળ સાંપડતું જણાય છે. મૂળ દેરીદાએ પોતે ખપમાં લીધેલા એ કલ્પનને એમના અંગ્રેજીભાષી અનુયાયીઓએ હોંશે હોંશે અપનાવી લીધું છે. એ છે 'ઉચ્ચાલક" ("lever")નું કલ્પન. કોઈ કોઈ સંદર્ભમાં તેનો ઉપયોગ પાશ્ચાત્ય વિચારણાના પવિત્ર ગર્ભદ્વારમાં થઈ રહેતી લૈંગિક ઘુસણખોરી જેવો ભાસે, ક્રિસ્ટોફર નોરીસ એક સંદર્ભમાં લખે છે, "બરાબર અહીં જ દેરીદા પોતાનો 'ભેદ'નો ઉચ્ચાલક ઘુસાડે છે." પણ તેના

ખપના બધા જ સંદર્ભોમાં નિપુણ લશ્કરી પેંતરાઓથી અચરજ થાય તેટલું સામર્થ્ય મેળવી રહેવાનું, એ સામર્થ્યના જોરે પ્રમાણભૂત પરંપરામાં ધરખમ અને નક્કર લેખવામાં આવેલી સંરચનાઓને ઉથલાવી પાડવાનું ("overthrowing"), તેમને ભોંયભેગી કરી નાખવાનું ("collapsing") મૂળગામી કલ્પન ડો કર્યાં કરતું જણાઈ જ આવે. ઉચ્ચાલકના સમર્થ ધારક કુલર ઘોષણા કરે છે: "વિઘટનલક્ષી વિશ્લેષણોથી નિષ્પન્ન થાય છે જ્ઞાન (ખરેખર આ તેને કંઈ જ જ્ઞાન નથી તેવું જ્ઞાન), અને પ્રભુત્વ." તાજેતરમાં કીટ્સ વિશે આપેલા એક વ્યાખ્યાનમાં જ્યૉફ્રે હાર્ટમેને એ મૂળગામી કલ્પનને પ્રમાણમાં વધુ સૂક્ષ્મ રીતે ખપમાં લીધું છે. એમણે વિધાન કર્યું છે, "ખુદ કાવ્યની જ ક્ષતિપંક્તિઓ ("fault lines")ને આધારે કાવ્યની પજવણી હાથ ધરવી" તે વિઘટનનું પ્રયોજન છે. કાવ્યમાં શા માટે ક્ષતિપંક્તિઓ હોય જ તે દેરીદા વિશેની આપણી અગાઉની પ્રાથમિક ચર્ચામાંથી સ્પષ્ટ થઈ રહે. અલબત્ત, આ મુદ્દાની ચર્ચા વિગતે હાથ ધરવી આવશ્યક છે જ, પણ અહીં તેને અપ્રસ્તુત ઘટાવીએ.

o o o

પ્રસ્તુત પ્રશ્ન એ છે કે ઉથલાવી પાડવાની, ભોંયભેગી કરી નાંખવાની, લશ્કરી હુમલાખોરની ભાષામાં એવું કોઈ સૂચન રહેલું છે, ખરું કે વિઘટન અને રાજકીય ક્રાન્તિવાદ નજીકનાં સંબંધી હોય? જો કે, આવો પ્રશ્ન માત્ર ખાસ પ્રકારની સંવેદનશીલતાને કારણે ઊભો થતો હોય તે બનવાજોગ છે મુલાકાતો અને વાર્તાલાપો દરમ્યાન દેરીદાએ સ્પષ્ટ કરી જ આપ્યું છે કે એમનું રાજકીય વલણ ડાબેરી છે; જો કે ફ્રાન્સનાં બૌદ્ધિક વર્તુળોમાં એ તો એવી ઘોષણા કરવા બરાબર છે કે પોતે માતાની કૂખે અવતાર લીધો છે. પણ ઐતિહાસિક પ્રક્રિયાના વહેણથી વિભાવનાત્મક સ્તરે અળગું રહેતું વિઘટનલક્ષી વિશ્લેષણ નક્કર રાજકીય વાસ્તવિકતાઓ સાથે પનારો કઈ રીતે પાડી શકે તે સમજવું મુશ્કેલ છે. ખરેખર તો એવું જણાય છે કે વિઘટનવાદમાં રાજકીય વાસ્તવ સાથે પૂર્ણપણે વિચ્છેદ સાધી ચોક્કસ પ્રકારની નિર્લેપ બૌદ્ધિક પ્રવૃત્તિ હાથ ધરવાનું નિમંત્રણ સમાયેલું છે.

અલબત્ત, 'Marxism and Deconstruction' પુસ્તકના લેખક માઇકેલ રાયન જેવા, બધા જ નાગરિકોની સીધેસીધી ભૂમિકા ધરાવતી participant લોકશાહીની તરફદારી કરનારાં, મોડા પડેલા નવ્ય-ડાબેરીઓ મળી જ આવે, જેમને ગળે વાત ઊતરી ગઈ હોય (કે પછી ઉતારી દેવામાં આવી હોય) કે દેરીદા જ એમની ક્રાન્તિકારી ભઠ્ઠી માટે યોગ્ય ઈંધણ પૂરું પાડે છે ઐક્યપૂર્ણ અર્થની વિભાવનાને છેક રાજકીય નિરપેક્ષતાવાદ સુધી ઘસડી લાવી ઉપરોક્ત

પુસ્તકમાં રાયન જડએસલાખ માર્ક્સવાદી ગદ્યમાં લખે છે : " અર્થની થીઅરીના ક્ષેત્રમાં ઉપસ્થિત નિરપેક્ષતાવાદી વિભાવનાઓની વિઘટનલક્ષી આલોચના એક એવી રાજકીય સંસ્થાલક્ષી, ઉપપત્તિ ધરાવતી હોવાનું જોઈ શકાય જે ક્રાન્તિ-નિષ્ઠપણે સત્તાને બૃહદ્ અને સૂક્ષ્મ અંકુશનાં બધાં જ સ્વરૂપોના આમૂલ વિસ્તૃતી-કરણની તેમજ ઉદ્દામ સમાનતાવાદની દિશામાં સતત 'સ્થાનભ્રષ્ટ કર્યા કરતી હોય."

૧૯૬૦ પછીના દાયકાની આખર દરમ્યાન જોનાથન કુલર નારીવાદી ચળવળ (feminist movement)માં સક્રિય કાર્યકર્તા હતા. અને એઓ માને છે કે સાચી અંતિમ ક્રાન્તિ નારીવાદ જ છે. દેરીદાના ઉદાહરણથી પ્રોત્સાહિત થઈ કુલર માને છે કે ઉચ્ચાવચ વિરોધોમાંના સહુથી હીન કોટિના પુરુષ અને નારી વચ્ચેના વિરોધનો સ્થાનપલટો સિદ્ધ કરવાની તરકીબ એમને વિઘટનવાદમાંથી લાધી ગઈ છે આ સંદર્ભમાં કુલર એવું મંતવ્ય રજૂ કરે છે કે સર્જકનો ખ્યાલ, ઉચિત તેમજ અનુચિત અર્થઘટનો વચ્ચે કરવામાં આવતો ભેદ, અને પરંપરાગત વિવેચનાનાં બીજાં કેટલાંય પાસાંએનું એક માત્ર પ્રયોજન પિતૃલક્ષી મૂલ્યોની સુવ્યવસ્થિત માવજત અને આળપંપાળ હોય તેમ સ્પષ્ટ જણાઈ આવે. એઓ લખે છે "લિંગકેન્દ્રિતાવાદ ('phallagocentrism'") પિતૃલક્ષી સત્તા, અર્થની ઐક્યપૂર્ણતા, અને ઉદ્‌ગમને લગતી નિશ્ચિતતામાં રહેલા હિતોનું સંમિશ્રણ દર્શાવે છે." વિઘટનવાદી 'ઉચ્ચાવચ' ઘુસાડીને મેળવાઈ રહેતા 'પ્રભુત્વ'થી પુલકિત થઈ ઊઠેલા વિવેચક પરંપરાગત વિવેચના પર 'લિંગકેન્દ્રી' હોવાનો આક્ષેપ મૂકે તે જરા અસાવધ લાગે.

પણ વધુ ગંભીર વાત તો એ છે કે રાયનના દાવાની જેમ કુલરનો દાવો પણ વિઘટનને કોઈ રાજકીય ઉપક્રમ સાથે જોતરી દેવાની ચેષ્ટામાં રહેલી અનિવાર્ય પોકળતા છતી કરી આપે છે. વિભાવનાત્મક સ્તરે સૂક્ષ્મ વિશ્લેષણો હાથ ધરવાના ઓઠા હેઠળ આવા લેખકો સાવ ઢીલાપોચાં રૂપકાત્મક સંક્રામણો ખોળી કાઢવાની વૃત્તિને છૂટો દોર આપે છે અને વાચનાશ્રિત યુક્તિપ્રયુક્તિઓ તેમજ સામાજિક સંસ્થાઓ વચ્ચે રહેલી પાયાની ભેદરેખાને ધૂંધળી બનાવી નાંખે છે. કુલરના સંદર્ભમાં જોઈ શકાય કે એઓ એક જ પરિભાષાના બે જુદા જુદા અર્થો વચ્ચે સમીકરણ માંડે છે, જેથી અર્થઘટનનું 'ઔચિત્ય' (legitimacy) અને જૈવિક-સામાજિક 'ઔચિત્ય' બન્નેને એક જ કૌંસમાં મૂકી શકાય પણ પ્રશ્ન કરી શકાય કે 'ઑથેલો'નું અર્થઘટન 'વેનિસના વ્યાપારકેન્દ્રી સામ્રાજ્યની અવનતિ વિશેનું નાટક' એવું આપવું 'ઉચિત' નથી, એમ કહેતાં ખરેખર ક્યાં પિતૃલક્ષી મૂલ્યોની આળપંપાળ થઈ રહી છે!

હકીકત એ છે કે દેરીદાની જડબેસલાખ, ક્યારેક અકળાવી મૂકે તેટલી રમતિયાળ, સંશયનિષ્ઠા ખરેખર તો કોઈ જ વિચારસરણી (ideology) માટે અવકાશ નથી રહેવા દેતી. 'યેઈલ સંપ્રદાય'ના લેખકો રાજકીય વિચારસરણીઓથી અલિપ્ત રહે તે વિઘટન-પદ્ધતિના તર્ક સાથે સુમેળે છે. જો કે એમના એવા વલણને કારણે માઈકલ રાયન એમની "પ્રણાલીપરસ્તી'ના સંદર્ભે તિરસ્કાર પ્રદર્શિત કરે છે. તેમજ, 'The Yale Critics' પુસ્તકના ઉપસંહારમાં સંપાદક જોનાથન ઍરાક એમનાં રાજકીય વલણોના "માયકાંગલાપણા" વિશે શંકા હોવાની ઘોષણા કરે છે. પણ અમેરિકામાં વિઘટનવાદનું અસલી પ્રેરકબળ 'વિદ્યાસંસ્થા' તેમજ 'વિવેચનપ્રણાલી'ના ખૂબ જ મર્યાદિત કરી નાંખવામાં આવેલા અર્થમાં 'સત્તા' સામે બળવો જગાવવાનું રહ્યું છે તે હકીકત જોનાથન કુલરનું અવતરણ છતું કરી આપે : "જે સઘળું બાકાત રાખવામાં આવ્યું છે તે અને તેનાથી સર્વસંમતિ (consensus) પરત્વે સાંપડતા પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિઘટનને રસ છે; આથી સર્વસંમતિને સત્ય તરીકે, કે પછી 'કોઈ તંત્રની સીમારેખાને અંદર જે કંઈ પણ સિદ્ધ થતું દર્શાવી શકાય તે સત્ય' એવા મર્યાદિત અર્થમાં સત્ય તરીકે સ્વીકૃતિ આપવાનો પ્રશ્ન જ નથી."

વાચનાના વિઘટનની પ્રક્રિયાનું એક ચોક્કસ પાસું તો બૌદ્ધિક કુસ્તીબાજી જ લાગે : કૃતિના જ અસાવધ, અર્થવિષયક હુમલાઓના—હાર્ટમેનના કલ્પન અનુસાર ક્ષતિપંક્તિઓના—આવેગને પેંતરામાં જકડીને કૃતિને ચત્તીપાટ કરી નાંખવાની વિવેચકની પ્રવૃત્તિ. આવી વિઘટનલક્ષી પ્રક્રિયાને પરિણામે એક સમયે ધરખમ ભાસતી કૃતિના સંદર્ભમાં, તેની આસપાસ આલોચનાત્મક ચર્ચાઓએ ખડા કરી દીધેલા અર્થઘટનોના ગઢની ય ઉપરવટ, એક નવું જ સામર્થ્ય ધરાવતા હોવાનો આત્મવિશ્વાસ આપણામાં પ્રગટે છે.

વિઘટન અમેરિકામાં બૌદ્ધિક સ્તરે વધુ મહત્ત્વાકાંક્ષી, યુવા વિદ્વાનો માટે વિશેષ માત્રાએ આકર્ષક રહ્યું છે; અને જુદી જુદી રીતોએ 'યેઇલ સંપ્રદાય'ના વિવેચકો પ્રત્યે એમણે વ્યક્ત કરેલા ગમા-અણગમાના સંદિગ્ધ વલણ માટે આંશિક ખુલાસો એમના વ્યાવસાયિક 'સત્તા' પરત્વેના દ્વેષભાવમાં મળી આવે. ઍરાક, ગોડઝિક અને માર્ટિન–સંપાદિત સદંતરપણે યુવા વિવેચકોના અભ્યાસલેખોના સંગ્રહમાં 'યેઇલ વિવેચકો' પ્રત્યે નવા ચીલા ચાતરી આપનારા તરીકે આદરભાવ તો વ્યક્ત થાય છે (અલબત્ત, ક્યારેક સાવ કઢંગી રીતે); પણ સાથે સાથે, એમની કહેવાતી વિસંગતિઓ તેમજ પીછેહઠો પ્રત્યે સાચા સિદ્ધાંતના નિષ્કર્ષોનું નિષ્ઠાથી અનુસરણ કરવામાં, એમની નિષ્ફળતા પ્રત્યે ઉત્કટ અણગમો ય પ્રદર્શિત

કરવામા આવ્યેા છે અને વ્યાધિના એક લક્ષણરૂપે, વિદ્યાભ્યસના ક્ષેત્રે અમે રિકામા પ્રવર્તતી નાેકરીઓની અછતના સદર્ભમા રાેષનાે ભૂગર્ભપ્રવાહ પણ એ સગ્રહમા નજરે ચડે જ છે. એ પરિસ્થિતિથી સમજાયભરી રીતે છેટે રહેના ચગઃળના પ્રણેતા દરીદાને અને, કઈક ઊતરતી માત્રાએ, 'યેઇલ સપ્રદાય'ના સહુથી વધુ કઠોર તેમજ તત્ત્વનિષ્ઠ વિવેચક પૌલ દિ મેનન જ આવા ક્ડક આલાેચનાથી મુક્ત રાખવામાં આવ્યા છે

o o o

સત્તા સાથેના વિઘટનવાદી ચગવળના સદિગ્ધ સબધનુ બીજુ એક લક્ષણ નવ્ય વવેચનાની સમીક્ષા સાથેનુ, સાહિત્યજગતમા હવે તાે સાવ જૂનવાણી બની ગયેનુ, વળગણ છે સાહિત્યવિજ્ઞાન અભ્યાસના ક્ષેત્રમા નવ્યવિવેચક્રેત્ર પ્રભાવ વર્ષસ ૧૯૬૦ પછી તાે મેળુ પડી ગયુ હતુ, પણ ત્યારપછી લગભગ એક દાયકા બાદ માથુ ઊચકવા માડેના અમેરિકન વિઘટનવાદીઓ તાે હજુ ય તથ્ય પૂર્ણ અસલી વિવેચનાના મુખ્ય અવરાેધકાે નવ્ય વિવેચકાે જ હાેય તેમ એમની સાથે બાખડવા ફ્રાનથી બને ને પાછા વળ્યા કરે છે આવી ચેષ્ટા પાછળનુ કારણ કઈક અશે આ માવપ્રાેહ સાથે સકળાયેનુ લગે ગઈ પેઢીમા ઊચ્ચાભ્યાસના ક્ષેત્રે યેઇલ વિદ્યાપીઠ ન વિવેચનાનુ મહત્વનુ થાણુ રહી હતા હાર્મેન અને બ્લૂમ બન્નેએ ત્યા જ અભ્યાસ કર્યો છે, અને મૂળ વતન બેલ્જિયમ છાેડીને દિ મેન અમેરકામા સ્થાયી થવા આવ્યા ત્યારે નવ્ય વિવેચનાનાે પ્રભાવ તેના શિરાેબિન્દુએ પહેાચ્યાે હતાે

બ્લૂમને વિઘટનવાદી તરીકે લેખતા થેાડાે અચકાટ થાય તેમ બની શકે, કારણ કે કૃતિ જ નર્વેસર્વા હાેવાના દેરીદાના pan textuality ને ખ્યાલ એ સ્પષ્ટરૂપે અસ્વીકૃત ગણે છે અને, તેના અન્વયે સાહિત્યસર્જનમા લેખન કરતા સર્જકનુ વ્યક્તિત્વ વધુ મૂળગામી હાેવા વિશે ભારપૂર્વક દાવાે કરે છે છતા 'સતત ખળવાઈ રહેતી પરપરા ખરેખર તાે વારે વારે ઊથલાે મારવા કરતા બળ છે તેમજ ઇરાદાપૂર્વકના ક્ષતિપૂર્ણ વાચનાે પર હાડપિજરાે કરી નાખતાે આભાસ જ છે' તેનુ બનાવી આપતી "પનાઓને સ્થાનભ્રષ્ટ કરતા રહેવાની પુત્રેના ઇડિપસ નિષ્ઠ ફરજ' પર એમણે હમેશા મૂકેલાે ભાર સ્પષ્ટ કરી જ આપે છે બ્લૂમ પણ એક સગાેપિત વિઘટનવાદી વિષયવસ્તુથી પ્રભાવિત છે

જો કે વિઘટનવાદીઓ અને નવ્ય વિવેચકાે વચ્ચે એક અગત્યનાે મૂળગામી તેમજ સ્વકીય વિરાેધ રહેલાે જ છે નવ્ય વિવેચકાે artifactને 'કૃતિ' અથવા

'પદાર્થ' તરીકે લેખતાં, 'વાચના' તરીકે નહીં. વળી સર્જાયેલી રચના વિશે એઓ એવો મત ધરાવતા કે તે વિલક્ષણ વિશેષાધિકારથી મૂર્ત રૂપે આવિષ્કૃત કરવામાં આવતું ભાષાનું લાક્ષણિક સ્ફુટીકરણ છે; ઉચ્ચ માત્રાએ સઘન તેમજ સંકુલ અર્થોનું એક આગવા ઐક્યમાં સમ્મિશ્રણ તેમાં સિદ્ધ થતું હોય છે. એવું ઐક્યપૂર્ણ સમ્મિશ્રણ ભાષાના બીજા બધા ઉપયોગોમાં ક્યારેય સાધ્ય નથી હોતુ. 'Blindness and Insight' (૧૯૭૧) પુસ્તકમાં પૉલ દિ મૅન નવ્ય-વિવેચકોના ઉપરોક્ત મંતવ્યોનું વિઘટન હાથ ધરે છે. એઓ તારણ પર આવે છે કે નવ્ય-વિવેચનામાં પાયાનાં મૂલ્યો, વક્રોક્તિ (irony) તેમજ સંદિગ્ધતા (ambiguity), કાવ્ય એક સેન્દ્રિય અખિલાઈ છે તેવી નવ્ય-વિવેચકોની માનીતી વિભાવનાનો હ્રાસ કરી નાંખે છે. પરિણામે, 'એકબીજાનાં ઉદ્દામ વિરોધીઓ હોઈ શકે તેવા બહુવિધ અર્થબોધોનું એક ખંડિત વિશ્વ" મોકળું થઈ રહે છે.

કહી શકાય કે નવ્ય-વિવેચકો તેમજ વિઘટનવાદીઓ વચ્ચેનો ભેદ મૂર્તિ-પૂજક અને મૂર્તિભંજક વચ્ચે રહેલા ભેદ જેવો છે. ૧૯૪૦ પછીના દાયકા દરમ્યાન ઘણી વાર નવ્ય-વિવેચકો પર આક્ષેપ મૂકવામાં આવતો કે એઓ કૃતિ-પરસ્ત, કૃતિ-પૂજક છે. વિઘટનવાદીઓ કૃતિ તેમજ વિવેચનાને પરિણામે થયેલાં તેનાં સંવર્ધનોનું ખંડન કરી નાંખવામાં રસ ધરાવે છે. આજની આધુનિક, મહદ અંશે અનુખ્રિસ્તી બૌદ્ધિક સંસ્કૃતિમાં મૂર્તિપૂજા નઠારી તેમજ મૂર્તિખંડન આદરપાત્ર પ્રવૃત્તિઓ તરીકે લેખવામાં આવે છે. પણ જે ધાર્મિક સંદર્ભોમાં એ બન્ને સંજ્ઞાઓ અર્થપૂર્ણ પારિભાષા તરીકે અસ્તિત્વમાં આવી તેમનો ઇતિહાસ તપાસતાં એવા સુગમ ભેદ વિશે થોડા ગંભીર થવું આવશ્યક જણાય. મૂર્તિપૂજક કોઈ આભાસનો પૂજનારો હોય છે તે ખરું; પણ એ આભાસમાં અપૂર્ણ, છતાં અત્યંત સમર્થ સત્યનાં પાસાંઓ સમાયેલાં હોય અને તેની પૂજાથી વિપુલ રમણીયતાનો સાક્ષાત્કાર તેમજ સર્જન સંભવત થતાં હોય તેમ બની શકે. મૂર્તિ-ભંજક તો કલ્પનનું ખંડન કરનારો જ હોય : મૂર્તિભંજકોની કોદાળીઓના પ્રહારોથી વિકૃત બનાવી નાંખવામાં આવેલી રમણીય મોઝેઇક ફર્શોના બધા જ અવશેષોથી સમસ્ત મધ્યપૂર્વ ઉભરાય છે; માનવ-આકારને સમરૂપ હોય તેવાં બધાં જ નિરૂપણોને એ મૂર્તિભંજકો ઉચ્છેદી નાંખવા મથતાં હતાં.

સાહિત્યકૃતિના સંદર્ભમાં મૂર્તિપૂજા અને મૂર્તિખંડન વચ્ચેનો ભેદ સમજવા કાવ્યના સ્વરૂપ વિશે (પ્રથમ જ્હોન ડને કલ્પેલા) ક્લિએન્થ બ્રૂક્સના ખ્યાલ—"a poem is a well-wrought urn"—નું સંનિધાન કાવ્યના વિઘટન-

વાદી કલ્પન — "a poem is a seismically unstable pattern of fault times" — સાથે કરવું પૂરતું છે.

વિઘટનવાદીઓ આપણને એ હકીકત યાદ દેવડાવે છે કે રૂપકાત્મક રીતે વિચારવામાંથી મુક્ત થવું આપણે માટે સંભવિત નથી, અને પ્રત્યેક રૂપક કોઈક ને કોઈક રીતે વિકૃતીકરણ તરફ નિજી ઝોક ધરાવતું જ હોય છે. નવ્ય-વિવેચનવાળા મત કૃતિમાં ઉપસ્થિત હોય તેનાથી વિશેષનું વાચન (ક્યારેક ભોળા ભાવે, તો ક્યારેક વળી હોશિયારી ખાતર પણ) હાથ ધરવા પ્રેરી શકે. અલબત્ત, સાથે સાથે એ પણ સ્વીકારવું પડે કે સર્જનાત્મક અભિવ્યક્તિનું જીવંત મૂલ્યાંકન સંભવિત બનાવી આપતી, કૃતિમાં રહેલી ઝીણામાં ઝીણી વિગતો તેમજ આંતર-સંબંધો પરત્વે ચીવટભર્યું લક્ષ આપવાની આદતને ય નવ્ય-વિવેચનમાંથી પોષણ મળી રહે. વિઘટનવાદથી પ્રેરાયેલાં વિશ્લેષણોમાં પણ ઘણી વાર આવી આદતનો પ્રભાવ વરતાય જ છે. જો કે વિઘટનવાદીઓનું વધુ પ્રચલિત વલણ એવું રહ્યું છે કે કાવ્યાત્મક સર્જનાની ઉપેક્ષા કરીને પણ કૃતિની ક્ષતિપંક્તિઓ મૂર્તિભંજકનો વળગાડ આવ્યો હોય તેમ ખોળી કાઢવી, અને પછી લપસણા સંકેતો તેમજ દૂર સરકતા જતા નિર્દેશ્યોના સંદર્ભમાં ભારેખમ વિદ્વત્તાભર્યું જ્ઞાન-મીમાંસાલક્ષી ચિંતન હાથ ધરવું.

° ° •

સમકાલીન વિવેચનપ્રવૃત્તિના અટપટા અને અનેકવિધ રીતે હાથ ધરવામાં આવી રહેલા ઉદ્યમનું આદર્શ ઉદાહરણ પોલ દિ મેનનું વિવેચનકાર્ય પૂરું પાડે છે, કારણ કે તેના સંદર્ભમાં વિઘટન-પદ્ધતિનું અમલી બૌદ્ધિક ખમીર તેમજ તેના પાયામાં રહેલાં ગૃહીતોને કારણે ઊભી થતી મર્યાદાઓ છતાં થઈ રહે છે. આથી એમના વિશે થોડી વિગતે વાત કરવી ઉપકારક નીવડે. દિ મેનનું લગભગ બધું જ વિવેચનકાર્ય અભ્યાસલેખોના એમના બે સંગ્રહોમાં ગ્રંથસ્થ છે. પહેલા પુસ્તક 'Blindness and Insight'ની હમણાં જ બહાર પડેલી બીજી આવૃત્તિમાં એમના પાંચ નવા જ લેખોનો આવકાર્ય ઉમેરો કરવામાં આવ્યો છે.

'યેઈલ સંપ્રદાય' સાથે સંકળાયેલા બધા જ વિવેચકોની જેમ દિ મેન પણ સાહિત્યના problematicનો ઉદ્ભવ અઢારમી સદીની આખરમાં થયો હોવાની વાતથી માંડણીનો આરંભ કરે છે એ સંદર્ભમાં જે લેખકો ભણી એઓ પાછા વળે છે તેઓ છે રુસો, નીત્શે, રિલ્કે અને પ્રુસ્ત. 'Allegories of Reading' પુસ્તક આ ચાર લેખકો પર જ કેન્દ્રિત છે, 'Blindness and Insight'માં

માત્ર રુસો અને નીત્શેને કેન્દ્રમાં રાખી વિવેચકોની વિવેચના હાથ ધરવામાં આવી છે. 'યેઇલ સંપ્રદાય'નો એકેએક વિવેચક માંડણીનો આરંભ એ સમયગાળાથી જ કરે છે જ્યારે ભાષાનું status, સાહિત્યપરંપરાનું સાતત્ય, અને સર્જકની ભૂમિકા પ્રશ્નાર્થ બનાવી દેવામાં આવ્યાં, તેમજ પહેલવહેલી વાર કેટલાક કવિઓ વિશ્વનું નિરૂપણ નહીં બલ્કે પુનર્સર્જન હાથ ધરવાની હામ ભીડતા હતા. અલબત્ત, દિ મેનના સંદર્ભમાં એવી સંભાવના રહે જ છે કે એમણે લેખન અને કૃતિઓની જરા જુદી — સાંસ્કૃતિક પુનરુત્થાનના, મધ્યયુગના, પ્રશિષ્ટ અને બાઇબલના સમયગાળાના, લેખનને આવરી લેતી — પસંદગી કરી હોત તો કદાચ સાહિત્યિક ભાષા શું કરે છે તેનો જુદો જ ખ્યાલ નિષ્પન્ન થયો હોત.

સૈન્યની આગલી હરોળને લગતાં કલ્પનો વિઘટનવાદીઓને કેવાં પ્રિય છે તેના ઉદાહરણરૂપે અગાઉ આપણે દિ મેનના અવતરણને ટાંક્યું. જો કે એમને પોતાને રુચિકર રૂપકો જુદા જ પ્રકારનાં છે. વારંવાર એઓ સાહિત્યિક સંભાષણને મુખવટા તરીકે, mystification તરીકે નિર્દેશે છે; એટલે કે, સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહેતાં, નર્યા જુઠ્ઠાણા તરીકે જાણીકરીને ઉઘાડી ભાષામાં લખતા હોવાનો આક્ષેપ દિ મેન પર મૂકવામાં આવે છે તેમાં વજૂદ હોવાનું જોઈ શકાય. અલબત્ત, એ રીતે લખવા માટે એમને અભિનંદનો પણ એટલાં જ આપવામાં આવે છે. પણ, ખાસ નોંધ લેવા જેવી વાત તો એ છે કે ક્યારેક ક્યારેક એમનું ગદ્ય કાવ્યમય ભવ્યતાને આંબી જઈ પરિત્યાગની કવિતા ય બની રહે છે. રિલ્કે વિશેના લેખના અંતમાં એઓ લખે છે, "ભાષ્યકારોએ પોતાની માન્યતાપ્રેરિત ઉત્સુકતામાં જેની સમગ્ર બરછટ સંકુલતાનું વર્ણન આપ્યું છે તે (રિલ્કેની કવિતામાં સ્થિત) આશાવાદને રિલ્કે પોતે જ જુઠ્ઠાણાના ઓગળતા જતા પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકી આપે છે." થોડાં પૃષ્ઠો અગાઉ એ જ લેખમાં આલંકારિક ભાષા વડે રિલ્કે શું સિદ્ધ કરે છે તેની વાત કરતાં દિ મેન પહેલી વાર પોતાના મૂળગામી રૂપક 'પોકળતા'ને ચર્ચામાં આમેજ કરે છે. "આલંકારિક સ્થિતિસ્થાપકતા ઉપરાંતનાં બીજાં બધાં જ સમ્મોહનોથી નિર્વસ્ત્ર કરી નાંખવામાં આવેલો અલંકાર અન્ય અલંકારો સાથે મળી એવાં અલંકારમંડળો જ રચી શકે જે અર્થો તેમજ ઇન્દ્રિયોની પહોંચ બહાર, જીવન કે મૃત્યુની દરકારથી ઘણે છેટે, અવાસ્તવિક આકાશના પોકળ અવકાશમાં સ્થિત હોય." પ્રભાવિત થઈ રહેવાય તેવી તાત્ત્વિક શિસ્તનો સ્પર્શ દિ મેનના લેખનમાં રહેલો છે; પણ, આવું ગદ્ય 'The Yale Crities'માંના પોતાના લેખમાં સ્ટેનલિ કોર્નગોલ્ડે કરેલી ટીકા — કે "દિ મેન પણ metaphysical pathosથી મુક્ત નથી" — ને તથ્યપૂર્ણ લેખવા માટે કારણો પૂરાં પાડે જ.

સંકેતક અને સંકેતિત વચ્ચે રહેલું અંતર દિ મૅનને ખરેખર ઘણે છેટે દોરી જાય છે—એક વેરાન, ભૂતિયા વિષયમાં, જ્યાં બધાં જ ઊંડાણો આભાસી સપાટીઓ છે, નક્કર ભાસતું બધણું નરી પોકળતા છે, વાસ્તવિકતા ક્યારેય પકડમાં ન આવી શકે તેવા ઝાંઝવાં છે, અને ખુદ વાચન પણ અસંભવિતતા છે કારણ કે અર્થો આંતરિકપણે જ નિશ્ચિતતાનો પ્રતિકાર કરે છે ખ્રિસ્તી ધર્મ-સુધારક કૅલ્વને કલ્પના કરી હતી તેવી વિવાદગ્રસ્ત પૂર્વાનયતિની એક એવી આબોહવા અહીં વ્યાપેલી છે જેને પોતાની થીઅરીના ઘડતરના પ્રારંભે જ દિ મૅને inauthenticity અને Bad Faithના ખ્યાલો ધરાવતા સાર્ત્રના અસ્તિત્વનિષ્ઠ ચિંતનના આધારે પીઠબળ પૂરું પાડ્યું છે. અને છતાં કે ઠીક રીતે દિ મૅનનું આવું metaphysics અંગત જ બની રહે છે, જે ભાષાવિષયક તથ્યો તેમા આધારમૂલક રાખવામાં આવ્યાં છે એ બધામાંથી ભાગ્યે જ તેની તારવણી થઈ શકે. આધુનિક સાહિત્યનો તાગ મેળવવા માટેના સંદર્ભ-માળખા તરીકે તેને ઘટાવીએ તો પણ રિલ્કે, મેલાર્મે અને પોલ સેલાં જેવા ભાષાની કરોકટીના સર્જકોના સંદર્ભમાં જ તે ઉપકારક નીવડે તેમ જણાય છે. વ્હિટમૅન, યેટ્સ, નેરુદા, મેન્ડેલસ્ટામ, અને બૉદલેર જેવા સર્જકો પરત્વેના અભિગમ તરીકે તે કેટલીક સમસ્યાઓ ખડી કરે જ.

° ° °

વિવેચન-પદ્ધતિ તરીકે વિઘટનની પાયાની સમસ્યા કદાચ એ છે કે તેને (દિ મૅનની જેમ) શિસ્તબદ્ધ રીતરથી અખત્યાર કરવામાં આવે, તો પોતાના અંતર્વ્યાપ્ત તર્કને કારણે તેને સમાનતાવાદી જ બનવું પડે. એટલે કે બધી જ કૃતિઓના સંદર્ભમાં તેને લગભગ સરખા દાવાઓ કરવા પડે. પોતાના સહ-કાર્યકર્તા હેરોલ્ડ બ્લૂમના ફ્રોઈડવાદી, gnastic, સ્વાધ્યાયની શ્રેણીના પહેલા પુસ્તક 'The Anxiety of Influence' વિશે ૧૯૭૪માં દિ મૅને કરેલો અવલોકનલેખ ઘણું સૂચક ઉદાહરણ પૂરું પાડે. બ્લૂમના પુસ્તકનું મહત્ત્વ દિ મૅન સ્વીકારે છે, પણ તેના કેન્દ્રમાં રહેલી સાહિત્યિક પુરોગામીઓ સામેના ઇડિપસનિષ્ઠ બળવાની કલ્પનાથી એઓ સંતપ્ત હોવાનું સ્પષ્ટ જણાઈ આવે. એમણે લખ્યું છે, "સામયિક રૂપરેખા તેમજ ઇડિપસ જેવા પુત્રના કારુણ્યની વાત આપણે વિસારે પાડી શકીએ; ભીતરના સ્તરે તો પુસ્તક વાચનની મુશ્કેલી— કે અસંભવિતતા — સાથે, અને નિષ્પત્તિરૂપે, સાહિત્યક અર્થોની અનિશ્ચિતતા સાથે સંકળાયેલું છે. પુસ્તકની મનોવૈજ્ઞાનિક સજાવટને કોરે મૂકવાની આપણી તૈયારી હોય તો જણાય કે આગંતુક અને પુરોગામી વચ્ચેના મુકાબલા વિશે — જે ખરેખર તો વાચક

તેમજ વાચના વચ્ચેના મુકાબલાનું સ્થાનફેર થયેલું ઉમદા ઉદાહરણ છે — બ્લૂમના નિબંધને ઘણું કહેવાનું છે." પણ, બ્લૂમનો કોઈ પણ વાચક સોગનપૂર્વક કહી શકે કે એમનું મનોવિજ્ઞાન ભીતરી સ્તરે રહેલા કંઈક બીજાની 'સજાવટ' નહીં, વિષયનું હાર્દ છે; બ્લૂમના મત અનુસાર, સાહિત્યિક જીવન કોડીલા સર્જક-વાચક અને જેને સ્થાનભ્રષ્ટ કરવા એણે અનિવાર્યતયા ઝઝૂમવું પડે તેવા સત્તાધારી પુરોગામીઓ વચ્ચેના નાટયાત્મક સંઘર્ષની ભજવણી છે.

અંગ્રેજીભાષી વિશ્વમાં વિવેચકો મોટે ભાગે ધારી લેતા આવ્યા છે કે વાચનાના સ્વરૂપ વિશે, વાચક અને કૃતિ વચ્ચેના મુકાબલા દરમ્યાન શું ઘટે છે તેના વિશે સમજ ઉપસ્થિત છે જ, કે પછી આવશ્યક નથી. એ મુકાબલો જ્ઞાનવિષયક સ્તરે કેવી છેતરામણી ધરતી પર થાય છે તે વિશે ચેતવણીઓ આપવી તે વિઘટનવાદનું આવકાર્ય પાસું છે. પણ સર્જનાત્મક તેમજ વિવેચનલક્ષી કૃતિઓને 'છંછેડવામાં', તેમની 'પજવણી' હાથ ધરવામાં, કે તેમને 'ઉચ્ચાલક ઘુસાડીને હચમચાવી નાંખવામાં' આવે ત્યારે તેમની સપાટી હેઠળ છુપાયેલી અનિશ્ચિતતા હમેશાં છતી થઈ જ રહે એવો દાવો કરવો એ તો સાહિત્યની બહુપરિમાણી, વૈવિધ્યસભર સૂરાવલીને એક જ સૂર વગાડી શકતી પિપૂડી પર બજાવવાનો આગ્રહ રાખવા જેવું બની રહે. ભય એ છે કે સર્વોત્કૃષ્ટ વિઘટનવાદી પણ આજે એવું જ કંઈ કરવામાં રચ્યોપચ્યો હોય તેમ જણાય છે.

(જૂન – ૧૯૮૪)

ઉલ્લેખવામાં આવેલાં પુસ્તકો :

૧. 'The Yale Critics : Deconstruction in America.' સંપાદકો – Jonathan Arac, W. Godzich, W. Martin.

૨. 'On Deconsruction' – Jonathan Culler.

૩. 'Blindness and Insight' : Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism – Paul de Man.

૪. 'Allegories of Reading' – Paul de Man.

૫. 'Fiction and Repetition' – J. Hillis Miller.

૬. 'Anxiety of Influece, – Herold Bloom.

૭. 'Deconstructive Criticism': an Advanced Introduction – Vincent B. Leitch.

૮. 'Maxism and Deconstruction' – Michael Ryan.

૯. 'Deconstruction' : Theory and Practice – Chritopher Norris.

રોબર્ટ આલ્ટરનાં પુસ્તકો :

૧. 'Partial Magic' : The Novel as a Self-conscious Genre.

૨. 'The Art of Biblical Narrative.'

૩. 'Motives for Fiction.'

All that is joyful is whole. Yet it grows,
like grain that's already inwardly stirring.

— Rilke

જયવદન તકતાવાલા સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્ત

૨૨૨ સિલ્વર આર્ચ

જગમોહન મહેતા માર્ગ

મુંબઈ ૪૦૦૦૦૬

ના સૌજન્યથી

૬. 'Anxiety of Influece, – Herold Bloom.

૭. 'Deconstructive Criticism' : an Advanced Introduction – Vincent B. Leitch.

૮. 'Maxism and Deconstruction' – Michael Ryan.

૯. 'Deconstruction' : Theory and Practice – Chritopher Norris.

રોબર્ટ આલ્ટરનાં પુસ્તકો :

૧. 'Partial Magic' : The Novel as a Self-conscious Genre.

૨. 'The Art of Biblical Narrative.'

૩. 'Motives for Fiction.'

All that is joyful is whole. Yet it grows,
like grain that's already inwardly stirring.

– Rilke

જયવદન તકતાવાલા સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ

૨૨, સિલ્વર આર્ચ

જગમોહન મહેતા માર્ગ

મુંબઈ ૪૦૦૦૦૬

ના સૌજન્યથી

ક્ષિતિજ સંશોધન-

એતદ્

માસિક

તંત્રી સુરેશ

સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ

પરામર્શકો હિંમત ઝવેરી રસિક શાહ

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય

વાર્ષિક લવાજમ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
બી/૨૪, મીરાનગર, એસ. વી. રોડ, શાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

સદ્ભાવ પ્રકાશન,
૫૭/૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

મહેશ દવે
૩૭, સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૫

જયંત પારેખ
એ/૨૦, ભગત એસ્ટેટ, મ. વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

ચંદ્રિકા પંચાલ
એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

મુદ્રણસ્થળ સ્વાતિ પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ શાહપુર અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

નિખિલ ખારોડ

૧

કાળાશ સિવાય કશું યે દેખાય નહીં તેની
વચ્ચેવચ્ચેથી ખરી પડેલા પોપડા
અને હચમચી ઊઠેલી ઈંટોને કારણે
પડું પડું થતી ઝૂકી પડેલી
ને છતાં યે ખોડાયેલી
ભીંતને ઓથારે
કટાયેલા લોખંડી પલંગ પર
ચિમળાયેલી લાલ-પીળા ડાઘાથી ભરેલી
ઠેકઠેકાણેથી તુણાયેલી ચાદર નીચે ઢંકાયેલા
પોલાં પોલાં ગાદલાં પર
તેના હાથપગ અસ્તવ્યસ્ત પડ્યા છે.
ડોળા તગતગ મંડાયા છે ક્યાંક.
ખુલ્લી હથેળીમાંથી ઊભરાઈને
રેખાઓ ચાદર પર ફેલાઈ ગઈ છે.
ચામડીમાંથી વરાળ થઈને ઊડી ગયેલાં
પાણીનાં ટીપાં
તેનાં કપડાં પર બાઝેલાં છે.
છેક તળિયામાંથી ઉલેચીઉલેચીને
મોંફાડ વાટે ધુમાડો ઓકતું
અને તણાઈતણાઈને ઢીલા પડી ગયેલા
પેટના સ્નાયુઓ સાથે ઘસડતું
ચામડી સાથે ચોંટેલું

આમથી જોઉં તો યે એટલાં
ને તેમથી જોઉં
તો યે એટલાં ને એટલાં જ
પ્રતિબિંબો.
મારા કાનમાં ડબૂ......

૪ એતદ્ નવેમ્બર ૮૪

કાનજી પટેલ

સીસાભર્યા શંખ જેવું ગૂમડું.
ટોચ ટેકરી ભૂરી.
મુખ કેરીનું ડીંટ.
નખ વલવલે ડીંટ ચૂંટવા.
અંદર આડી પાળ ઝમે
ઘૂઘરી ઝીણું ચમકે તારલા
એમ રચાતું પરુ.

વરસે બારે મેઘ
પડખેનો ડુંગરપોટો ફૂટી ઢળશે.
સીસાનો રાબોટો એનો
મર્મમાં ગામ સમાવી લેશે.
અમે પલળતા ઊભા થડમાં
સાગપાંદડું ઓઢી.
ચાલે હેલી.
વાગે ડાકલાં જડબાંનાં.
લોહીમાં ભળતું પાણી
હાડ બૂડતાં તરતાં જળમાં.
લચે ડાળખાં માથા ઉપર.
કાટક ઝૂટક
ખભાડાળીઓ ભાંગે.
પવન કરે જળ હવાપાતળું.
ફાટફાટ સઢ જળનો.
છમકારા ને છોળ રમારમ.
હોલવાય સૌ ભેદ.

એકંદર ને ભેગાં
અંજોડાં અંધારાંની ફિલકારી.
રીસાપેટો સહનો મ્હાલે.
સણુકા મ્હાલે દશે દિશામાં.
વણુપંખાં ધણુઊડણાં
અણુચલણ્યાં જ ચલંત
માથાહીણું ઊમટ્યાં
સૂસવે વખ અનંત.

૬ ઓતદ્દ નવેમ્બર ૮૪

ભીખુ કપોડિયા

દાદર એવી રીતે મુકાયો છે કે મારા ઘરના મેડા ઉપર ચડતાં જ મારે ભીંતનો સામનો કરવો પડે. જો કશુંક બને ને અચાનક જો મારે છેક ઉપલા પગથિયે ઊભા રહી જવું પડે તો પરાણે પણ, સનાંતર સામે આવી ઊભેલી એ ભીંત જોડે મૂક વાર્તાલાપ ગોઠવાઈ જાય. આ દીવાલો બાવળની કાળીડમ્મર છાલ જેવી થઈ ગઈ છે, ધુમાડાના કાટના પોપડા ઉપર પોપડા બાઝ્યા છે. એક વખતની ચૂનો ધોળેલી આ દીવાલો સામસામે દૂધિયા દાંતે હસતી હશે તે અત્યારે અપકૃત્ય કર્યું હોય એમ કાળાફૂબડા ચહેરા લઈ ઊભી છે.

બે ભીંતોના જોડાણમાં ભમરીએ બદામરંગની માટીનું ઘર બાંધ્યું છે. દૂરથી તો એ બે દીવાલોને જોડતા સરસ મજાના બટન જેવું જ લાગે છે. પાસે જાઉં છું તો માવઠું થતાં ધૂળમાં પડી જતાં ચકાં જેવાં જ એને ચાઠાં પડેલાં જોઉં છું. બાજુમાં ટચલી આંગળી પેસે એવડું એને બારણું છે. હમણાં ભમરી બહાર ગઈ લાગે છે. નહિ તો બારણામાં તગતગતાં બે કાળાં કીડિયાં જેવું માથું ડોકાયા વિના ન રહે. ઘર બનાવવાનો એનો ઉદ્યમ અનેરો છે. ખાસ પ્રકારની ભીની માટી મોં કે પગ વચ્ચે દબાવી લાવી એનો લેપ ઉપર લેપ કરી સંયમથી ઘર બનાવવું એ કાંઈ નાનીસૂની વાત તો નથી જ. ભૂમિતિના ઓછામાં ઓછા આકારો ખચીંને બનાવેલું એનું આ ઘર ખૂબ જ સુઘડ લાગે છે. ભમરીના આ ઘરનો મેડો જોવાનું સાહસ કરવા જેવું નથી. આંગળીના વેઢા જેવડી લીલા રંગની એકાદ-બે ઈયળો એમાં મીંડું વળીને પડી હશે. રાજગરાના દાણા જેવી-જેવડી બંધ આંખોમાં ગર્ભવાસનું અંધારું સાંતીને શું વિચારતા હશે એની કલ્પના કરવી દુષ્કર છે.

સામેના ખૂણાની ભીંતના જોડાણમાં કરોળિયાએ તંબૂ તાણ્યો છે. એનું સફેદ પાતળા કાગળ જેવું અને પતાસા જેવડું ઘર ભીંતની કાળાશમાં ઊપસી આવે છે. ભૂલથી યે પેલી ભમરી જો એ પરદેશીના ઘર પર આવી બેસે તો

કરોળિયાનું ઘર આંખના સફેદ ભાગમાં કાળી કીકીનો પર્યાય બની જાય ને ભીંતને એક આંખ હોવાની ભ્રાન્તિ ઊભી કરે કરોળિયાનું આ ઘર મને કંઈ બીજી રીતે ચિત્તમાં વસી ગયું છે નાના હતા ત્યારે એના પાતળા ચકતાને કશીય લાગણી વગર ઉખેડી લેતા પછી દોરાના ખાલી પડેલા રીલના એક કાણા ઉપર એને ચોડી દઈ મોઢેથી વગાડતા 'ત' જેવો વ્યંજન એવો તો તતડી ઊઠે કે એના અવાજમાં તોતડાપણું વર્તાય. દૂરથી યે જો એ સૂર સંભળાય તો એની પાછળ આ પ્રકારના વાજિંત્રનું જ ચિત્રણ ચિત્તમાં ફરી વળતું. પછી તો આ વાજિંત્ર માટે કરોળિયાના કંઈ કેટલાય ઘર–મેડાને અમે ઉખેડી દીધાં હશે

ઘરના નળિયા પર પસાર થઈ ગયેલા વાવાઝોડાથી નીચે ખરેલી ધૂળ ઓશિયાળી થઈ પડેલી હોય. એના પર ઉંદર બિલાડીએ આટાપાટા ચીતર્યા હોય વગડેથી બહેન ટીંબરા લાવે આ ટીંબરાને ખૂણામાં માટીની કોઠીમાં થોડા દિવસ રાખ ભેગા રાખે એટલે રતાશ પકડે ને પાકે પાકા ટીંબરા ખાવાની ખૂબ મજા આવે હજી યે ક્યાંક સુકાઈ ગયેલા ટીંબરા પગમાં આવે. બિલાડીના સૂકા લીંડા ભેગા એ ઝટ પરખાય નહીં.

સંતાકૂકડીની રમતમાં અવ્વલ નંબરનો કોઈ ભેરુ હોય તો તે આ મેડો એના ખૂણા ખાચરામાં અમારી નાનકડી કાયા એવી તો ગળક થઈ જાય કે ભેરુને હાથ લાગીએ તો અમારો મેડો મેડો નહીં હવે એ ખૂણા-ખાંચા માટે આ કાયા રહી નથી બલ્કે કાયા માટે ખૂણા ખાંચા જ સિલકમાં ગયા હોય એવું લાગે છે. ઇન્દ્રિય દોહનથી ચળકતા મોતીડાં પણ પહેલવહેલા આ મેડાની સાક્ષીએ ઝરપેલા એકાંતની એ ક્ષણો બહુરંગી હતી એના પૂર્વાર્ધમાં હતો તારુણ્યનો આછેરો કંપ અને ઉત્તરાર્ધમાં લજ્જાની સાથેસાથે એક પ્રકારના ભયની અપરાધ મિશ્રિત લાગણી.

દીવાલના બીજે ખૂણે કચડાયેલા નાક જેવા ખીંટી ઉપર એક ફોટા વગરની ખાલીખમ ફ્રેમ એના એક ખૂણાથી ત્રાંસુ જોતી લટકે છે દીવાલના સમગ્ર ભાગની એક લંબચોરસ જેટલી જગ્યા રોકીને જાણે એને દ્વિગુણિત કરી બતાવે છે. એમાંથી ઈંટોના અડાધડા એકબીજામાં ભેળવાયેલા સ્પષ્ટ થાય છે આમ તો આ ઘર દાદાએ પચાસ વર્ષ અગાઉ બંધાવેલું એવું જાણમાં છે પણ ક્રમશઃ ઘટતી જતી વસ્તીના કારણે એનો આ મેડો લગભગ અછૂત રહી ગયો છે પણ એનું આ અછૂતપણું જ મારે માટે તો એનો વૈભવ છે. નહિ તો આમ નિનોરી આંખે ટીકીટીકીને કે એવા મમત્વથી હું કદાચ ન જોતો હોત. છતાં ય થાય છે કે જૂની ભાતવાળી, લાકડાની આ ખાલી ફ્રેમે એના રંગીન દિવસોમાં કોની છબિને પોતાનામાં સમાવી હશે? એમાં દાદાએ જૂની ઢબે, ગ્રુપમાં અદબભેર

પડાવેલો ફોટો હશે? કે કોઈ ઇષ્ટદેવનું રંગબેરંગી ચિત્ર હશે? કે પછી — પણ વધારે વિચારવું અર્થહીન છે. એ ફ્રેમની અંદરના વ્યાપમાં એનું ખાલીપણું જ કદાચ એની મોં-કળા હશે. અથવા તો એમાંના કોઈ ચિત્ર વર્ષો પછી કોઈ આત્મીય જનના અભાવને કારણે ઊધઈથી ધરોમો કેળવ્યો હોય ને એમ પોતાનું અસ્તિત્વ મિટાવ્યું હોય ને પછી માત્ર હાડપિંજર એવી ફ્રેમ રહી ગઈ હોય.

પણ આ ફ્રેમનો દીવાલ સાથે જ કેમ સંબંધ જોડાતો હશે? મારું ચાલે તો આ ખાલી ફ્રેમને હું સીમમાં કોઈ ઝાડની ડાળીએ લટકાવું. કાંઈ નહિ તો ફ્રેમનું જૂનું કાષ્ઠ અને ડાળીનું જીવંત કાષ્ઠ પવનને નાતે આંદોલિત તો થાય ને એમ સાહચર્ય તો સાધે! અથવા કરોળિયો કદાચ એમાં જાળું રચીને ફ્રેમને એક નવું પરિમાણ પણ દે એવું ન બને!

આ ફ્રેમ જોઈને મને ફ્રેમોની દુકાન કરતાં મ્યુઝિયમમાં જળવાઈ રહેલી પુરાણાં તૈલ-ચિત્રોની ફ્રેમો યાદ આવે છે. આમ તો ચિત્રો કરતાં ખાલી ફ્રેમનું મહત્ત્વ મને વધારે છે. છતાં મને પુરાણી શૈલીનું મેડા ઉપર વિરહમાં રિબાતી કોઈ નારીનું ચિત્ર વિશેષ સ્પર્શી ગયું છે. એમાંની વિરાહિણીનું જેટલું ઘેલું નથી એટલું તે વેળાના ચિત્રકારે ભારે કુશળતાથી એની આજુબાજુ ફ્રેમની હદ સુધી જે સંયમથી અવકાશ છોડયો છે એ અવકાશનું મને વધારે ઘેલું છે. ક્યાંય કશોય આડંબર નથી. મેડાની મધ્યમાં નતમસ્તક બેઠેલી એ નારીની ચારેબાજુ છત વગરના મેડાની ભૂમિતિ જ એવા પ્રકારની છે કે એની વિસ્તૃતિમા જ એ સ્ત્રી-આકૃતિ મારી આંખમાંથી અજાણપણે જ બાદ થઈ જાય છે અને ફ્રેમનું પણ કાંઈક એવું જ બનવા પામે છે; અંદરના રંગમાં રંગ થઈ ભળી જાય છે.

મારા આ ઘરના મેડાને એવાં કાંઈ સ્મરણો છે કે નહિ તે તો ખબર નથી નથી પણ એક રામણદીવડો કાગળના લીંપેલાં સૂડલાં-સૂપડાં વચ્ચે પડેલો નજરે ચડે છે. એનેય જામલી-લીલા-લાલ રંગના ચટાપટા છે. વચ્ચે દોરેલો સાથિયો ચાર દિશાઓને પોતાનામાં સમાવી લેવા ગોળાઈ જઈને દીવો બની ગયો છે. આ રામણદીવડા ઉપર દિવસ દરમિયાન છતના એક ખૂણેથી સોનેરી રંગની એક પ્રકાશ-દાંડી પડે છે અને એને આશીર્વાદ દે છે. એ પ્રકાશ-દાંડી સૂર્યના સ્થિત્યંતર પ્રમાણે મેડાના પશ્ચિમથી પૂર્વ છેડા તરફ ખસે છે... અને અંતે દાદરનાં ચૂપચાપ એકએક પગથિયાં ગણતી નીચે ઊતરી પડે છે. આવે ટાણે મને દદ્દીની લાકડી યાદ આવે છે. પણ અહીં તો આવી લાકડી દેખાય ન એની પકડી રહેલી વૃદ્ધ-વ્યક્તિ ન દેખાય એ કેવું? એવા અદૃશ્ય—માયાવી વૃદ્ધના હાથમાં હોય એવી આ પ્રકાશ-લાકડી રોજ મેડા ઉપરથી ઊતરે છે ને ઘરમાં અદૃશ્ય થઈ જાય છે.

ગામનો કોદર કુંભાર ચાકમાં દાંડી ભેળવી ચાકને ઘેર ચડાવતો હોય ત્યારે જેમ એનાં ગલોફાં ઊપસી આવે—અસલ એના જેવી જ લાલચટક કુલડીઓ એક-મેકનાં ગલોફાંને ટેકે અઢેલીને પડી છે તો કેટલીક વળી બગાસું ખાધાની મુદ્રામાં જ લાલ તાળવાં દેખાડતી જાણે ફાટચેમુખ પડી છે. કોઈ એક માટલાના મોંમાં લાકડાની એક નાનકડી કટાર રમજીથી રંગેલી, નાડાછડીથી આભૂષિત પડી છે. આ કટાર હોળીના બીજે દિવસે ઘરમાં અવતરેલા સૌ પહેલા પુરુષ-સંતાનની થતી વિધિ વખતે ઘડાવવામાં આવે છે તે વરસદ આવે ત્યારે વહેતા થતા વોંકળામાં પધરાવી દેવામાં આવે છે.

છત ઉપર ચામાચીડિયું છે એને ઉપર-નીચે, આજુ-બાજુ—દિશાનું કાંઈ જ ભાન નહિ હોય એવું લાગે છે. આંધળું ચાર દીવાલો વચ્ચે ભટકાયા કરે છે. ગતિમય રહેવું એ જ એને મન કર્તવ્ય દીવાલો તો એને મન ગૌણ છે. છત એની આસ્થા છે. અને ભોયતળિયે તો એણે પગલું યે ક્યાં પાડ્યું છે? મેડાની આ છત કોઈ વાવાઝોડાના કાળે ઉતરડાઈ જાય એવી જીર્ણ થઈ ગઈ છે, કદાચ આ છત એ ચામાચીડિયું સમેત ક્યાંક ઊડી પણ જાય એટલી હદે હવે જીર્ણ થઈ ગઈ છે.

કબ્રસ્તાનમાં : ગુલામ મોહમ્મદ શેખ

સુમન શાહ

અછાંદસ પરન્તુ ચોક્કસ ગદ્યલયને વરેલી ગુલામ મોહમ્મદ-શેખની 'કબ્રસ્તાનમાં' રચનાની સંરચના કવિની કલાકાર-પ્રકૃતિ, રચનાની આધુનિક સંવેદના અને રચનાના આગવા સાહિત્યિક–ઐતિહાસિક પરિવેશના એક સંકુલ સંકેતને બહુ જ ક્ષમતાપૂર્વક પ્રગટાવી આપે છે. અહીં તેનું આવશ્યક પૃથક્કરણ રજૂ કર્યું છે :

'અથવા' કાવ્યસંગ્રહમાં પૃ. ૩૧ ઉપર છપાયેલી આ રચના ૧૯૬૨માં લખાઈ હતી. અહીં મારા હેતુ અર્થે એ મૂળની ટાયપોગ્રાફિ મેં આ મુજબ બદલી છે :

કબ્રસ્તાનમાં / ગુલામ મોહમ્મદ શેખ

૧. માણસો ભાંગ્યા અને ધૂળ થઈ એના પેટમાંથી
લીલાં લાબરાં/અને પીળા થોરના હજાર હજાર **રાક્ષસો** નીકળ્યા.

૨. સરગવાનું માંસ ખાઈને/શીળા **પવનો** નાસી ગયા.

૩. ગીધની વાંકી ડોક જેવા, સડેલા લીમડાઓની/બખોલોમાં
કીડીઓએ કથ્થાઈ ઘરો બાંધ્યાં.

૪. પથરા ખખડી ગયા અને એના પર/કોતરેલાં **નામો** પણ
હવે તો આકાશની છાતી જેવાં ચપટાં થઈ ગયાં.

૫. નવી નાખેલ લાલ માટીમાં **પાણી** બેચાર દિવસ ટક્યું,
ત્રીજે દિવસે તો/તરસ્યાં, ભૂખાળવાં એટલાં બધાં વાદળ
ઉમટ્યાં કે બધું પાણી પી ગયાં.

૬. આંધળી કીડીઓ જેવા વાડના **સીમાડા**/મૂંગા, ઉદાસ, મડદાલ
ઊભા રહ્યા.

A

૭. છેલ્લે છેલ્લે તો આથમણા ખૂણાના છીંડામાંથી પ્રવેશતા ઘોરખોદિયાના/પગમાં પેસીને શાન્તિ બધી કમરો પર સૂઈ ગઈ.

૮. અત્યારે મોટા ઝાંપાના બાંકડાની તિરાડોમાં અને નકૂચાઓમાં પણ એણે થાણાં કર્યાં છે

૯. ઉપર, નીચે, આજુબાજુ, હવાનાં ઢીલાં અંગોને ભીંસતી ગરનાળે વસતા/હડકાયા કૂતરાની આંખોની જેમ ભસતી, આ શાન્તિ કાદવની જેમ બધે પથરાઈ ગઈ છે

(૭–૯: B)

૧૦. કાંઈ દેખાતું નથી, બસ, કાદવ, કાદવ, કાદવ .. (C)

પૃથક્કરણ : ૧ :

(૧) કાવ્યમાં ૧૦ વાક્યો છે.
(૨) તેમને A B C એમ ત્રણ ખંડમાં જૂથબદ્ધ કરી શકાય છે.
(૩) B ના ત્રણેય વાક્યો 'શાન્તિ' વિષયક છે.
(૪) C નું એક જ વાક્ય છે અને તે 'કાદવ' વિશે છે.
(૫) A માં ૭ વાક્યો છે અને જુદી જુદી બાબતો અંગે છે.

પૃથક્કરણ : ૨ :

(૧) ૮, ૯ અને ૧૦ ક્રમાંકવાળાં વાક્યો વર્તમાનકાળનો નિર્દેશ કરે છે.
(૨) ૧ થી ૭ ક્રમાંકવાળાં વાક્યો ભૂતકાળનો નિર્દેશ કરે છે.
(૩) ૧૦ મું વાક્ય (ખંડ C) નાયકની પ્રત્યક્ષતા વધારી દેનારું વાક્ય છે.

પૃથક્કરણ : ૩ :

(૧) આ ૧૦ વાક્યો કાવ્યાત્મક છે, કેમકે પ્રત્યેકમાં વાક્યોલ્લંઘન કરે છે તેવો પસંદગી-ધરીનો અન્વય-ધરી પરનો નોંધપાત્ર પ્રક્ષેપ થયેલો છે. એ પ્રક્ષેપ અસાધારણ છે, કાવ્યાત્મક ફંક્શન જન્માવનાર છે.
(૨) આ દસ વાક્યોને એટલા માટે દસ કલ્પનો કહી શકાય છે. કાવ્ય વાક્યોનું નહિ પણ દસ કલ્પનોનું બન્યું છે એમ ખુશીથી ઘટાવી શકાય છે.

પૃથક્કરણ : ૪ :

(૧) આ રચનાના A ખંડનાં મોટા ભાગનાં વાક્યો કર્તાલક્ષી છે. અથવા એ બધી **નામ-પદની વિસ્તૃતિવાળી** રચનાઓ છે :

૧ રાક્ષસો : માણસો ભાંગ્યા અને ધૂળ થઈ એના પેટમાંથી લીલાં લાબરાં
અને પીળા થોરના હજાર હજાર
રાક્ષસો ______ ______ ______ નીકળ્યા.

૨ પવનો : સરગવાનું માંસ ખાઈને
શીળા પવનો ______ ______ ______ નાસી ગયા.

૪ નામો : ...પર કોતરેલાં નામો ______ ______ થઈ ગયાં.
આકાશની છાતી
જેવાં ચપટાં

૫ વાદળ : તરસ્યાં, ભૂખાળવાં એટલાં બધાં વાદળ ______ ઉમટયાં.
______ પી ગયાં.

૬ સીમાડા : આંધળી કીકીઓ જેવા વાડના સીમાડા ______ ઊભા રહ્યા.
મૂંગા, ઉદાસ, મડદાલ

(૨) આ રચનાના B ખંડનાં ત્રણ વાકયો ૭, ૮ અને ૯ ક્રિયાલક્ષી છે.
અથવા એ બધી ક્રિયાપદની વિસ્તૃતિવાળી રચનાઓ છે :

૭ શાન્તિ સૂઈ ગઈ :

છેલ્લે છેલ્લે તો આથમણા ખૂણાના છીંડામાંથી પ્રવેશતા ઘોરખોદિયાના
પગમાં પેસીને —
બધી કબરો પર —

૮ એણે (શાન્તિએ) થાણાં કર્યાં છે :

અત્યારે —
મોટા ઝાંપાના બાંકડાની તિરાડોમાં અને નકૂચાઓમાં પણ —

૯ આ શાન્તિ પથરાઈ ગઈ છે :

ઉપર — નીચે — આજુબાજુ —
હવાનાં ઢીલાં અંગોને ભીંસતી —
ગરનાળે વસતા હડકાયા કૂતરાની આંખોની જેમ ભસતી —
કાદવની જેમ —
બધે —

(૩) આ રચનાનું અંતિમ વાકય એટલે કે આખો C ખંડ અનેકશઃ નોંધપાત્ર છે:

૧. કાવ્યનાયકની અતયક્ષતા એકદમ વધારી મૂકનારું ક્રિયાપદ 'દેખાતું નથી' વિસ્તૃતિહીન છે.

૨. જો કે, કર્તા-પદને, અહીં અધ્યાહૃત રખાયું છે :-આ કર્તાલુપ્ત રચના છે : (મને) કાંઈ દેખાતું નથી.......

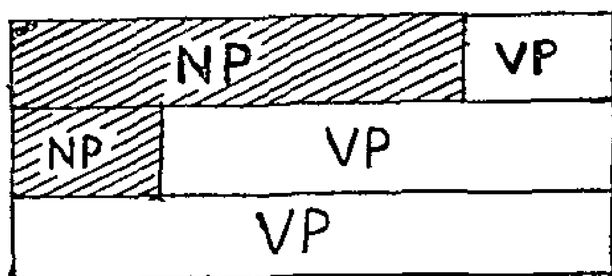
૩. 'કાદવ'ની પુનરુક્તિથી રચનાને પ્રસરણની એક ઘટનામાં, happening માં છોડી દેવાયું છે.

પૃથક્કરણ . ૫ .

પૃથક્કરણ : ૪ : (૧) ની કર્તાલક્ષી સંરચના, NP

પૃથક્કરણ : ૪ : (૨) ની ક્રિયાલક્ષી સંરચના, VP અને

પૃથક્કરણ : ૪ : (૩) ની કર્તાલુપ્ત નરી ક્રિયા-સંરચના VP—ને આવા આલેખથી દર્શાવી શકાય :



આનો અર્થ એ થયો કે,

૧ આખા કાવ્યની સંરચના કર્તાલોપ દર્શાવનારી છે.
(માણસો ભાંગ્યા — મૃત્યુ — વગેરે:..)

૨ અને એ રીતે અંતે ક્રિયાશેષ બની રહેનારી છે.
(કંઈક થઈ ગયું – મૃત્યુ — કંઈક રહી ગયું – જીવન, વગેરે...)

પૃથક્કરણ : ૬ :

૧ — કબ્રસ્તાન કાદવ કાદવ થતું પ્રસરણક્રિયારૂપે અનુભવાય છે.

૨ — શાન્તિભર્યું કબ્રસ્તાન જ સમક્ષ રહે છે. ('અથવા'માં કવિએ જાતે સહાયક ચિત્ર મૂક્યું છે. અલબત્ત, એ સહાયક જ છે, કાવ્યની નકલ નથી.)

૩ — રચના એક વિશાળકાય ચિત્રમાં ફેરવાઈ જાય છે. એ ચિત્ર દૃશ્ય-શ્રાવ્ય ગુણસમૃદ્ધિયુક્ત સેન્દ્રિય ચિત્ર છે. એટલે કે કેનવાસ પરનું ચિત્ર નથી, કાવ્ય છે, છતાં,

૪ — શબ્દના સામયિક માધ્યમ – ટેમ્પોરેલ મીડિયમ – પાસેથી અહીં ચિત્રકલાના અવકાશિત માધ્યમ – સ્પેશિયલ મીડિયમ – પાસેથી લઈ શકાય તેવું કામ સિદ્ધ કરાયું છે.

૫ — છતાં; રચનાનો સમગ્ર સંકેત સમયમાં વિસ્તરે છે.

૬ — ૪ અને ૫ની વિગતો રચનાને 'આધુનિક કાવ્યલેખન કહેવા પ્રેરે તેવી છે: મોડર્ન પોએટ્રી એક્રીચર.

૭ — એટલે આ રચનાના ભાવનમાં એ લેખનની શરતો જાણનારનું સહસર્જન વધારે સરળ બને છે.

૮ — અહીં રચનાને કશી અર્થ-અભિવ્યક્તિમાં સારવી લેનારી 'રિફરેશન'ની પ્રવૃત્તિ શક્ય નથી બનતી, કેમકે કાવ્યની સમગ્ર સંરચનામાં એવી પ્રવૃત્તિ માટેનું કોઈ છિદ્ર નથી: વધુમાં,

૯ — રચનામાં જે કંઈ નિયમો (કોડ્સ) છે તે બધા માનવવર્તનના નિદર્શનો (મોડેલ્સ) નથી બન્યાં: 'માણસો ભાંગ્યા'— પ્રારંભે આવ્યા પછી ક્યાંય વિસ્તરતું નથી. એટલે રચના મરણવિષયક નથી બનતી, કબ્રસ્તાનવિષયક રહે છે. અથવા શાન્તિવિષયક રહે છે. કબ્રસ્તાન એટલે શાન્તિ.

૧૦ — રચનાના બધા જ નિયમો સાહિત્યબોધ અથવા કાવ્યકલાબોધનાં નિદર્શનો છે: કલામાં આવશ્યક એવી સુસંગતતા, પ્રતીકપ્રવેશ અને તેમની સંયોજના આ રચનાને કલાકૃતિરૂપે સારવવામાં ભાવકને મોટી મદદ કરે છે: આ રચનાને આપણે એક સમગ્રસ્વરૂપ પ્રતીક તરીકે ઘટાવી શકીએ છીએ. એ શાન્તિનું પ્રતીક છે, કાવ્ય છે.

પૃથક્કરણ : ૭ :

આવું કલાપ્રતીક એક 'ક્લોઝ્ડ સિસ્ટીમ' તરીકે પોતાનામાં 'બંધ' રહે છે.

તેથી,

૧. એને સંકેતવિજ્ઞાનની ભૂમિકાએ વિસ્તારી શકાતું નથી. કોઈ પણ પ્રકારે એવી વિસ્તૃતિ – એલાબોરેશન – અહીં અસંભવિત છે. (નવ્ય વિવેચકો આને કલાની અનિર્વચનીયતા કહે છે અને એવું કહ્યા પછી ઘણાં વચનો ઉમેરતા જ રહે છે!)

૨. આ રચના પોતાની ભાષાના કાવ્યસાહિત્યમાં, પોતાની સંસ્કૃતિમાં કલા-પદાર્થરૂપે – 'આર્ટ ઑબ્જેક્ટ'રૂપે – પડી રહેવા માગે છે, કેમકે એ દેરિદા-કથિત 'ડિફેરન્સ'ના દ્વિ-અર્થી તાકાત ધરાવે છે: એટલે કે, રૂપલીલા અને અર્થવિલમ્બનની સ્વકીય સીમામાં મોડે સુધી પડેલી રહે છે. ક્યારેક સંસ્કૃતિ-અવશેષરૂપે કાળમાં દટાઈ પણ જાય છે.

૩. આમ, આ રચના વિચ્છેદ અને અલગાવની સૂચક બની છે. એ કવિ, કાવ્ય, સાહિત્યક્ષેત્ર અને જીવન – બધાની વચ્ચેની જુદાઈને સૂચવે છે. સૌ એકમેકથી પરાયાં છે એમ દર્શાવે છે. (શેખ અને તેમની કાવ્યસૃષ્ટિ સાથે આપણે ઘરોબાથી નહિ પણ એના અભાવથી સંકળાયેલા છીએ એ સુવિદિત છે.)

૪. 'કબ્રસ્તાનમાં' રચના સંસ્કૃતિમાં કલાનું સ્થાન શું છે તેને તો પ્રસ્તુત કરે જ છે, પણ સાથે જ એવું કશું સ્થાન જ નથી એમ પણ સંકેત આપે છે.

૫. આ ભૂમિકાએ શેખની આ રચનાને હું આ સભ્યતામાં એક 'સરપ્લસ' કહી શકું છું. એ કલાકારના દાયિત્વ વિશેના, ઉપરાંત કલા શું છે, તેનું કાર્ય શું છે એવા જૂના પ્રશ્નો નવેસરથી ઊભા કરનારી સૂચક રચના છે.

૬. અને એ રીતે પોતાની વિરુદ્ધ જઈને આ રચના પોતાની તેમજ એના રચયિતાની નિઃશેષ અધિકૃતતાનો ખાસ્સો પરચો આપે છે.

(આ સાત પૃથક્કરણો નથી, એક જ પૃથક્કરણનાં સાત સ્તરો છે.)*

---

* 'વિવિધ વિવેચનાત્મક અભિગમો' વિશેના દાહોદ-પરિસંવાદમાં રજૂ કર્યું', ૧૯૮૩.

રમેશ ઓઝા

કવિતા ભાષાની કલા છે અને કવિતામાં પ્રયોજાતી વિશિષ્ટ ભાષાને આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાને લક્ષ્ય કરી આપેલી વર્ણન-વિવરણની પદ્ધતિઓના વિનિયોગ દ્વારા, કાવ્યરચનાની સમગ્ર પ્રક્રિયાને સમજવાનો, એમાં પ્રગટ થયેલા ભાષાકર્મ દ્વારા કવિતાના મર્મ સુધી પહોંચવાનો ઉપક્રમ, કવિતાના કવચભેદનનો ઉપક્રમ એટલે ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાનું પુસ્તક '**પ્રતિભાષાનું કવચ**'* જુદાજુદા સમયે ભાષાવૈજ્ઞાનિક ઉપલબ્ધિઓનો આધાર લઈને કાવ્યના તત્ત્વને, કાવ્યની કલાને સમજવા-સમજાવવાના મનોયત્નારૂપે લખાયેલા ત્રેવીસ લેખોનો આ સંગ્રહ ગુજરાતી ભાષામાં કાવ્યભાવનની દિશામાં એક નવો ચીલો આંકનારું પુસ્તક બની રહે છે.

આ પુસ્તકની ભૂમિકારૂપે શ્રી ટોપીવાળાએ કરેલાં અરધોએક ડઝન વિધાનોમાંનાં બે-ત્રણેક વિધાનો બહુ મહત્ત્વનાં ગણાય. એમણે એવી ચિકિત્સા કરી છે કે આપણે ત્યાં 'હજી 'કૃતિના મૂલ્યાંકન પર જતાં પહેલાં અને મૂલ્યાંકનને કેવળ સંસ્કારનિષ્ઠ ન બનવા દેવા માટે વર્ણન-વિવરણની વ્યવસ્થા અને પદ્ધતિનો વૈજ્ઞાનિક રીતે ઉપયોગ અત્યંત નહીંવત્ દશામાં છે.' આ વાતનો વિવાદ થઈ શકે એમ નથી.

બીજી મહત્ત્વની વાત એમણે એ પણ નોંધી છે કે માનવવિદ્યાઓની જુદી જુદી શાખાઓમાં વૈજ્ઞાનિકતા હોય ખરી, પણ તેમાં બહુ ચુસ્તતાની અપેક્ષા રાખી શકાય નહિ. આ વિદ્યાઓની ચર્ચા-ચિકિત્સામાં વૈજ્ઞાનિકતાનો વિનિયોગ કરીએ ત્યારે પણ એમને એમના માનવસંદર્ભોથી સર્વથા વિચ્છિન્ન કરવાનું શક્ય કે ઇષ્ટ નથી. આ વાત પરત્વે પણ વિવાદને અવકાશ નથી and there lies

* 'પ્રતિભાષાનું કવચ' : લે. ડૉ. ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા, પ્ર. ત્રિમૂર્તિ પ્રકાશન, અમદાવાદ, મુખ્ય વિક્રેતા : સદ્‌ભાવ પ્રકાશન, ૫૭/૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ, અમદાવાદ, કિંમત રૂ. ૩૨–૦૦

the rub. કારણ, આનાથી ફલિત એ થાય છે કે કાવ્યભાવનમાં જ્યારે પણ વિવેચક વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિઓનો વિનિયોગ કરે ત્યારે એ પદ્ધતિઓને વધારાનાં ઉપકરણોરૂપે જ એ સ્વીકારે એ યોગ્ય છે. એને બદલે આ પદ્ધતિઓ–પ્રવિધિઓને જ જો કાવ્યભાવનના એક અને અંતિમ માપદંડ તરીકે ઘટાવવાનો પ્રયત્ન થાય તો કદાચ એની પકડમાં ભપા તો આવે, પણ કાવ્ય એના ભાવકોષની બહાર જ રહી જાય એવું બને. આ જોખમ શ્રી ટોપીવાળા સમજે છે એટલે જ એ એમ કહે છે કે સાહિત્યવિવેચનની વૈજ્ઞાનિકતા એટલે ઓછામાં ઓછી આત્મલક્ષિતા.

જુદા જુદા સમયે અને નિમિત્તે લખાયેલા આ લેખોને લેખકે ત્રણ વિભાગોમાં વહેંચી નાખ્યા છે. જો કે તત્ત્વત બે વિભાગો જ પાડી શકાય. પહેલો, સાત લેખોનો વિભાગ કવિતા–આધુનિક કવિતા વિષે, એની પ્રકૃતિ એનાં ઉપકરણો, રીતિ, એમાં ભાષાને પ્રયોજવાની નવી દૃષ્ટિ, એ દ્વારા આધુનિક કવિતામાં સિદ્ધ થતા રચનારૂપો એ બધી બાબતોની ચર્ચાના નિરૂપણને લગતો છે ત્યાર પછીના લેખો મધ્યકાલીન કવિ નરસિંહથી માંડીને આજના આપણા આધુનિક કવિઓ રાવજી, અનિલ જોષી, રાજેન્દ્ર શુક્લ, ચિનુ મોદી વગેરેની કૃતિઓ લઈને એમને ભાષાવૈજ્ઞાનિક અને સંરચનાવાદી અભિગમોથી આસ્વાદવાનો ઉપક્રમ લેખકે કર્યો છે.

પહેલા વિભાગની ચર્ચાનાં કેટલાંક નોંધપાત્ર વિધાનો વિષે થોડુંક વિચારીએ. શ્રી ટોપીવાળા કહે છે કે આજની કવિતા ભાવક સમક્ષ ભાષા નહિ પણ પ્રતિભાષાનું કવચ પહેરીને રજૂ થાય છે અને એનું ભાવન કરવું એટલે એ કવચને ભેદવું. આજના ભાવક માટે આ એક પડકાર છે. આધુનિક કવિ ગઈ કાલના કવિની જેમ પ્રત્યાયનને પોતાનુ લક્ષ્ય નથી બનાવતો, બલકે તે સિવાયની ભાષાની શક્યતાઓને કવિતાના માધ્યમ દ્વારા તાગવાનું કરે છે. એ સૌંદર્યલીલામાં નથી રાચતો, પણ શબ્દલીલામાં રાચે છે. અને આ શબ્દલીલા એને ભાષાના વ્યાકરણજડ ચોકઠાને છિન્નભિન્ન કરી, નવાં રૂપો, નવી રચનાઓ ભાષામાં સિદ્ધ કરવા પ્રેરે છે. 'શબ્દના માધ્યમ દ્વારા કલાસર્જનમાં પડેલો કવિ-લેખક શબ્દની સાથે જ લીલા કરે એ સમજી શકાય એવી વાત છે—જેમ રંગ-રેખાના માધ્યમ દ્વારા સર્જન કરતો ચિત્રકાર રંગની લીલા કરે છે તેમ પણ શબ્દની લીલા અને સૌંદર્યની લીલાને જુદાં પાડીને કેવી રીતે જોઈ શકાય તે સમજવું કંઈક મુશ્કેલ છે. શબ્દની સાથેની લીલા એ જ અંતતોગત્વા સૌંદર્યઉપલબ્ધિમા નથી પરિણમતી? આપણા કાવ્યજ્ઞોએ તો ક્ષણે ક્ષણે નવીનતા સિદ્ધ કરવાની લીલાને જ સૌંદર્યલીલા કહીને વર્ણવી છે. અને શબ્દનાં નિત્યનવીન રૂપો–રચનાઓ સિદ્ધ કરવાં એને સૌંદર્યઉપલબ્ધિ નહિ કહીએ તો બીજું શું કહીએ? 'આપણને જો વાધો હોય

તો એટલો જરૂર હોઈ શકે કે શબ્દને સાધન બનાવીને એના દ્વારા કાવ્યેતર હેતુઓ સિદ્ધ કરવા માટે કવિતા ન પ્રયોજાવી જોઈએ.

એટલે કે કોઈ પણ કવિ કવિતા સિવાય કશું અન્ય નહિ જ એવી પ્રતિજ્ઞાપૂર્વક સર્જનપ્રવૃત્તિ કરતો હોય ત્યારે એ શબ્દની આ સૌંદર્યલક્ષી લીલામાં જ પ્રવૃત્ત થયો છે એમ સમજાય. એનાં ઉદાહરણો પણ શ્રી ટોપીવાળાએ જે કૃતિઓનું ચયન કર્યું છે તેમાંથી જ મળી રહે એમ છે. એમણે આ પુસ્તકમાં આપણા મધ્ય યુગથી માંડીને આજ પર્યંતના કવિઓએ સર્જેલા કાવ્યરાશિમાંથી કાવ્ય નામને સર્વથા સાર્થક કરનારી કૃતિઓ શોધીશોધીને મૂકી આપી છે.

પુસ્તકના પ્રથમ પ્રકરણમાં જ તેઓ નોંધે છે કે 'કવિતા પરિચિત ભાષાનું અપરિચિત રૂપ આપણી સામે ધરે છે.' (પૃ. ૩) એમના આ વિધાનની પ્રતીતિ એમણે પસંદ કરેલ પ્રત્યેક કૃતિમાંથી મળી રહે છે. એટલે આ અપરિચિત ભાષારૂપની સિદ્ધિ એ કેવળ આજની કવિતાનું વિશિષ્ટ લક્ષણ છે એમ કહી નહિ શકાય. આજનો કવિ કદાચ ભાષાવિષયક ઉપલબ્ધિઓથી વધારે અભિજ્ઞ હોવાથી એ કવિતામાં ભાષાકર્મ વિષે વધારે સભાન હશે ખરો. પણ ભાષા વિષેની આ સભાનતા એને જે પ્રયોગશીલતામાં પ્રેરે તેનાં પરિણામો પ્રત્યેક પ્રસંગે સારાં જ આવશે તેની પણ ખાતરી રાખી શકાય નહિ. કદાચ છેલ્લા બે દાયકામાં રચાયેલી ગુજરાતી આધુનિક કવિતાના સમગ્રલક્ષી અભ્યાસીને એમ જણાવા સંભવ છે કે જેને આપણે અભિનવ પ્રયોગો કહ્યા તે કાવ્યરૂપો, રીતિઓ, ભાષાકર્મ વગેરે પણ આજને તબક્કે કંઈક ઘરેડમાં પડતું જાય છે, જળ થંભી ગયાં હોય એમ લાગે છે ને એને કોઈ ડહોળી નાખે એની જરૂર છે. આ વાત પુસ્તકના લેખકને તો સમજાઈ જ છે જેનો ઉલ્લેખ એઓ કરે પણ છે. (પૃ. ૮)

૧૯૫૫ની આસપાસ પ્રયોગશીલતાના પંથે નવપ્રયાણ કરનારી ગુજરાતી કવિતાએ સૌંદર્યસિદ્ધિના ધ્યેયને છોડયું અને કેવળ ભાષા સાથેની પોતાની નિસ્બતને વધુ ને વધુ ગાઢ બનાવી. આમ બનવામાં, અલબત્ત, અનુગાંધીયુગની સૌંદર્યવાદી કવિતાએ ભૂમિકારૂપ ભાગ ભજવ્યાનું લેખક સ્વીકારે છે. આધુનિક ગુજરાતી કવિતાનાં વ્યાવર્તક લક્ષણો આટલાં હોવાનું તેઓ નોંધે છે:

'પ્રબળ નિષેધાત્મક વલણ, પરંપરાઓનું સદંતર ઉન્મૂલન, સ્વરૂપ તરફનું ઉદ્દંડ આકર્ષણ, પ્રયોગધર્મીતા (sic), કૃત્રિમતા, કઠિનતા, નવીનતાની સાથોસાથ વેદના, હતાશા, વિચ્છેદન, વિઘટન.' (પૃ. ૫) અને એઓ ઉમેરે છે કે આ લક્ષણો પ્રગટ કરીને ગુજરાતી કવિતા 'વૈશ્વિક પરિપ્રેક્ષ્ય તરફ ખૂલ્લી થઈ.'

આધુનિક કવિતા અને અર્વાચીન કવિતા વચ્ચે પણ શ્રી ટોપીવાળા સૂક્ષ્મ ભેદ કરે છે. રાજેન્દ્ર, નિરંજન, પ્રિયકાન્ત, નલિન રાવળ વગેરે અર્વાચીન કવિતાના સર્જકો છે અને એમની કવિતામાં અનુભૂતિ અને ભાષા વચ્ચે હજી સાંસ્કૃતિક ભૂમિકાનો સંબંધ રહેલો જોવા મળે છે, જ્યારે આધુનિક કવિતા ભાષાના સંસ્કૃતિબળને નહિ પરંતુ માત્ર તેના કૃતિબળને તાગવા-પ્રગટાવવાની ખેવના રાખે છે. અત્યાર સુધી 'કવિ ભાષા પર કામ કરતો હતો, હવે કવિ પર ભાષા કામ કરતી થઈ. શબ્દ હવે ઉપાદાન નથી, પણ ઉપાદેય છે. તેથી ભાષાને એના રોજિંદા અર્થસંક્રમણના સામાજિક અધ્યાસોથી છોડવીને, મુક્તમાં મુક્ત વ્યક્તિ-અધ્યાસોના સંદર્ભમાં કવિઓ પ્રયોજે છે; અને ભાષાશાસ્ત્રીઓ જેને (idiolect) વ્યક્તિભાષા કહે છે તે સાચા અર્થમાં સર્જવાનો કવિઓ ઉદ્યમ કરે છે.' (પૃ. ૧૦) આ વિધાનોના સમર્થનમાં એમણે ગુલામ મોહમ્મદ શેખથી પ્રારંભાયેલી આધુનિક ગુજરાતી કવિતામાંથી જુદા જુદા દસ કવિઓની કૃતિઓ થોડાંક ટિપ્પણ સાથે ઉદ્ધૃત કરી છે. એ દસેય કૃતિઓમાં કવિના ભાષાકર્મની કશીક વિશિષ્ટ ભાત ઊપસતી આપણે અવશ્ય જોઈ શકીએ.

પણ પ્રશ્ન એ છે કે ભાષા જે સંસ્કૃતિની જ નીપજ છે તેનો તેના સંસ્કૃતિ-બળથી સર્વથા વિચ્છેદ શક્ય છે ખરો? જો આ પ્રશ્નનો ઉત્તર હકારમાં આપીએ તો કવિતામાં પ્રતીક, રૂપક અને મિથના ઉપયોગ પરત્વે ઘણા મૂંઝવનારા પ્રશ્નો ઊભા થાય, કારણ કે પ્રતીક, મિથ ઇત્યાદિનાં આધુનિક અર્થઘટનો ગમે તેં કરીએ તો પણ તેના ઊંડે તળિયે તો મનુષ્યની કોઈક સાંસ્કૃતિક વિભાવના જ રહેલી છે તે વાતનો ઇન્કાર થઈ શકે નહિ.

કૃતિ તરીકે અને કૃતિબાહ્ય બધાં પરિબળોથી નિરપેક્ષ એવી કવિતાની પોતાની સ્વાયત્તતા સ્થાપિત કરવાનો સર્જક પુરુષાર્થ, એની સ્વ-વાચકની આ શોધ એ એની ઉત્તમ કોટિએ કવિતામાત્રનું લક્ષણ ગણાય. આમ છતાં પૂર્વકાલીન કવિતાથી સંપૂર્ણ વિચ્છેદ સાધવો એ આધુનિક કવિતાનું વિશિષ્ટ લક્ષણ છે. આધુનિક કવિતા તેની પુરોગામી કવિતા કરતાં જાતિભેદે ને જ્ઞાતિભેદે નોખી પડે છે. એટલે આધુનિક કવિતા અને તે પૂર્વે રચાયેલી બધી કવિતાનાં બે અલગ જૂથો પડી જતાં હોવાનું લેખકનું મંતવ્ય છે. પૂર્વઆધુનિક કવિતામાં સ્થાપિતત્વનું બળ કાર્યશીલ હોવાનું અને આધુનિક કવિતામાં નિત્યપરિવર્તનશીલતાનું પરિબળ કાર્યશીલ હોવાનું એઓ કહે છે. આ સમગ્ર તારણ પણ કેટલાક વિવાદની ભૂમિકા પ્રસ્થાપિત કરે એવું છે. બધી શબ્દસંકેતોની બાહ્યમુખતા અને તે દ્વારા કવિતાનું બાહ્યજગત સાથે રચાતું અનુસંધાન લેખકને પહેલા પ્રકારની કવિતાની મર્યાદા

જણાય છે. જ્યારે આધુનિક કવિતામાં શબ્દસંકેતો અંતર્મુખી અને એટલે એક પ્રકારના close meaning વાળા, અર્થ પરત્વે અર્ધપારદર્શિતા રચતા હોવાનું એમનું વિધાન છે. આની સામે પ્રશ્ન એ થાય છે કે જે અધ્યાસોને કારણે અર્થ-ધૂસરતાનું પડ આધુનિક કવિતાની આસપાસ રચાવાનું કહીએ છીએ તેનું કારણ એવું હોવાનું ન કહી શકાય કે જ્યારે કોઈ નવા અધ્યાસો પ્રથમ વાર પ્રયોજાય ત્યારે અર્થ પરત્વે ધૂંધળાપણું અનિવાર્યરૂપે રહેવાનું જ ? જે અધ્યાસો આપણને લાંબા સમયથી પરિચિત છે તેમની ઓળખાણ વધારે સહેલાઈથી પડવાની અને એ દ્વારા જે સંકેત કવિને કરવો છે તે ઝટ સમજાવાનો. એક સમયે 'વેઇસ્ટ લેન્ડ'માં એલિયટે વૈયક્તિક અધ્યાસો દ્વારા જે અર્થસંદિગ્ધતા સિદ્ધ કરેલી તે આજે એવી સંદિગ્ધ રહી નથી. આજે એલિયટની કવિતા અર્થ પરત્વે એટલી opaque નથી લાગતી. સુરેશ જોષી, લાભશંકર, ગુલામ મોહમ્મદ વગેરેએ કવિતામાં પ્રયોગ કર્યા તે સમયે એમની સામે દુર્બોધતાનું મોટું આળ હતું. એમની કવિતાનો, એમની કાવ્યરીતનો પરિચય થોડોક વધતાં, એ આક્રોશ થોડોક મોળો પડ્યો જ છે. જે નિત્યપરિવર્તનશીલતાની અપેક્ષા આધુનિક કવિતા પ્રત્યે વ્યક્ત થઈ છે તે આપણા આ આધુનિક કવિઓએ સંતોષી છે કે એઓ પણ અમુક રીતિઓમાં સ્થિર થયા છે તે હવે જોવું જોઈએ.

બીજી એક વાત શ્રી ટોપીવાળાએ એ કહી છે કે કાવ્યસર્જનની ક્ષણે કવિ એક પ્રકારનો દ્વૈધીભાવ અનુભવતો હોય છે. અર્થાત્ પ્રત્યાયન અને પ્રત્યાયન-વિરોધ એ બે સામસામે ખેંચતા બળોમાં કઈ તરફ ખેંચાવું એ વિષે એના મનમાં ગડમથલ હોય છે. એને પ્રત્યાયનનો સંપૂર્ણ વિરોધ તો ઇષ્ટ નથી. એટલે અમુક સ્તર સુધી એ પ્રત્યાયનને આવકારે છે અને પછી એ પ્રત્યાયનથી વિમુખ થઈ જાય છે. બીજી રીતે કહીએ તો કવિતાનો surface meaning પ્રત્યાયિત થાય તે એને ઇષ્ટ છે પણ કવિતાના deep meaning ને એના અર્થની સમગ્રતાને સિદ્ધ કરવા અનેક શ્રેણીઓનાં રચનાસ્વરૂપોનો એ આશ્રય લે છે અને એ દ્વારા કવિતાને દુર્બોધ બનાવે છે. આ બધા રચનારૂપો જેને deep meaning પૂર્વેનાં અવાંતરરૂપો કહી શકાય તે એક પ્રકારના paraphrases છે. જે રીતે ભાષા-વિજ્ઞાની કોઈ પણ એક ભાષાઉકેલ લઈને એના surface structure થી શરૂ કરી, એનાં અવાંતરરૂપોની એક પછી એક શ્રેણી વટાવતો tree diagrams ની મદદ લેતો એના deep structure સુધી પહોંચે છે તે રીતે કાવ્યનો ભાવક પણ કરે તે અપેક્ષિત છે. આ કેમ થઈ શકે આવાં અવાંતર રચનારૂપો કવિતાની ભાષામાં, એના રચનાસ્વરૂપમાં કેવી રીતે નિહિત છે તે એમણે અનેક ઉદાહરણો

દ્વારા બતાવ્યું છે. Paraphrase જેવા આ અવાંતર રચનારૂપો ઉકેલતાં એક એવી ક્ષણ આવે જ્યાથી આગળ જવાય નહિ. એટલે કે આપણે કાવ્યના deep meaning સુધી પહોચ્યા ગયા ગણાઈએ. પણ શ્રી ટોપીવાળા તો એમ કહે છે કે કાવ્યસર્જનની એક એવી ક્ષણ આવે છે જ્યાથી આગળ paraphrasing થઈ શકે નહિ અને તે ક્ષણ અથવા કક્ષા છે અર્થધૂસરતાની, સંદિગ્ધતાની. અને અર્થસંદિગ્ધતા એટલે અર્થવિસ્તાર. આમાં સમજવાનું એ છે કે સર્જકપક્ષે આ પ્રક્રિયા અર્થસંદિગ્ધતા, પરાવ્યક્તિ (paraphrasing) અને કાવ્યનું surface structure એ રીતની હોય છે, જ્યારે ભાવકપક્ષે આ પ્રક્રિયા વિરુદ્ધ ગંતની રહેવાની તે વાત સ્વીકૃત છે. આ મુદ્દાની સ્પષ્ટતા કરવા એમણે એક વ્યાપક ત્રિકોણ અને એની અંતર્ગત રચાતા નાના ત્રિકોણની આકૃતિઓનો ઉપયોગ કર્યો છે. આવી આકૃતિઓ દ્વારા પોતાના કથનને સ્પષ્ટ કરવા પુસ્તકમાં ઠેર ઠેર આ ભાષાવૈજ્ઞાનિક પૃથક્કરણની રીત પ્રયોજવામા આવી છે. પણ કાવ્યાર્થની સંદિગ્ધતા એટલે કે કાવ્યના કેન્દ્રમાથી નીપજતા અર્થવર્તુળોની વાત મહત્ત્વની છે. તે એ રીતે કે કાવ્યાર્થની આ સંદિગ્ધતા શું આધુનિક કવિતાની વિશિષ્ટ ઉપલબ્ધિ છે? જે કૃતિઓ તરફ આપણે વારેવારે વળીએ છીએ તે કૃતિઓ તરફ વારેવારે વળવાનું શું કારણ? કાવ્યમા સંદિગ્ધતાની વિસ્તૃત ચર્ચા એ પણ આજ-કાલની વાત નથી. ૧૯૩૦માં એમ્પસને આ પ્રશ્નની બહુ વિશદ છણાવટ કરી હતી તે આપણે સૌ જાણીએ છીએ. અને ત્યાર પછી પણ આ પ્રશ્ન ચર્ચાતો રહ્યો છે. એમ્પસને એમ કહેલું કે

'Ambiguity' itself can mean indecision as to what you mean, an intention to mean several things, a probability that one or other or both of two things has been meant, and that the fact that a statement has several meanings. It is useful to be able to separate these if you wish, but it is not obvious that in separating them at any particular point you will be raising more problems than you solve. ('Seven Types of Ambiguity' — Penguin Paperbooks, p. 24)

આ સંદિગ્ધતાને લેપકે ત્રણ સ્તરે કામ કરતી બતાવી છે. તેમાં એમની પ્રશ્નને સમજવાની–સમજાવવાની ઝીણી દૃષ્ટિનો પરિચય થાય છે. આ આખા પુસ્તકનું આ એક વિશિષ્ટ લક્ષણ છે કે તેમણે કાવ્યાંતર્ગત સંરચનાઓ સમજવામાં

એનાં નાનાં નાનાં segments – ઘટકો – ના આંતરસંબંધો સ્પષ્ટ કરવામાં ભાષાવૈજ્ઞાનિક પૃથક્કરણ પદ્ધતિનો વિનિયોગ કર્યો છે. કવિ પાસે જે linguistic competence છે તેને તેઓ સહજસ્ફુરણા કહે છે, અને નોંધે છે કે શબ્દગત સંદિગ્ધતા, બહિરંગ સંરચનાની સંદિગ્ધતા તેમજ અંતરંગ સંદિગ્ધતા એવી ત્રણ સંદિગ્ધતાની કક્ષાઓમાંથી કયા સ્તરે સંદિગ્ધતા પ્રયોજવી અને કયા સ્તરે એને પ્રકાશિત કરવી; કાવ્ય ચોક્કસ કયા બિંદુએ કેટલી માત્રામાં આવી સંદિગ્ધતા સહી લેશે તે સારો કવિ સહજસ્ફુરણાથી નક્કી કરી લેતો હોય છે. (પૃ. ૬૦). એ નક્કી થયા પછી જ કાવ્યની ભાષાનાં surface structure માં અભિવ્યક્તિ કરવાનો, એટલે કે કાવ્યાર્થે linguistic performance નો તબક્કો કવિને માટે આવે છે.

આધુનિક કવિતાની સૈદ્ધાંતિક ભૂમિકાની આ સાત પ્રકરણો સુધી વિસ્તરતી ચર્ચા પર આટલી વિસ્તૃત ચર્ચા આપણે કરી; પણ આ પુસ્તક 'પ્રતિભાષાનું કવચ' એની સિદ્ધાંતચર્ચાને કારણે છે તે કરતાં યે વધુ નોંધપાત્ર એમાં લેખકે કરેલાં કૃતિવિવેચનોને કારણે છે. આદિકવિ નરસિંહથી લઈને માધવ રામાનુજ જેવા ગુજરાતી કવિતાના જુદા જુદા તબક્કે સર્જકપ્રતિભાનો વિશિષ્ટ ઉન્મેષ પ્રકટ કરનારા ૧૭ કવિઓની કૃતિઓ પર સંરચનાલક્ષી આસ્વાદલેખો એ આપણે ત્યાં કાવ્યભાવનના વિષયમાં નવી દિશાનું પ્રયાણ છે. ગુજરાતી કવિતાનો આસ્વાદ કરાવનારાં પુસ્તકો જુદા જુદા વિવેચકોએ આપ્યાં છે એ ખરું, પણ કાવ્યભાવનમાં ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાએ અપનાવેલો અભિગમ અને કવિના ભાષાકર્મની આવી સૂક્ષ્મ તેમજ વૈજ્ઞાનિક તપાસ બીજા કોઈ વિવેચકે કરી હોય એવું જાણ્યામાં નથી.

નરસિંહનું પ્રસિદ્ધ કાવ્ય 'ભોળી રે ભરવાડણ' આમ તો મધ્યકાલીન પરંપરાનું ભક્તકાવ્ય છે. પરંતુ એ કાવ્ય છે એટલી વાત જ મહત્ત્વની છે અને એ ઉત્તમ કાવ્યની કક્ષામાં બેસી શકે તેવું છે તે વાત વિષે કોઈ શંકા નથી. શ્રી ટોપીવાળા પણ એના પૃથક્કરણ દ્વારા એ વાત સિદ્ધ કરી આપે છે. કુલ દસ પંક્તિઓમાં વિસ્તરતી આ કૃતિનું બાહ્ય રચનાસ્વરૂપ તપાસતાં તપાસતાં લેખક અહીં જેના સબળની ભાષારચનાગત સૂક્ષ્મતાઓની તપાસ દ્વારા નરસિંહ જેવા મધ્યકાલીન કવિની કૃતિ પણ રચનાદૃષ્ટિએ કેટલી સુંદર છે તે બતાવી આપે છે. 'ભોળી રે ભરવાડણ હરિને વેચવા ચાલી' એ ઉપાડની પંક્તિથી જ ભાષારચનાની વિશિષ્ટતા જણાઈ આવે છે. ભાષાવિજ્ઞાનમાં જેને immediate constituents કહે છે તે રચનાગત સિદ્ધાંતના આધારે 'ભોળી રે ભરવાડણ'

શબ્દસમૂહમાં આગળ-પાછળના શબ્દોની સરહદ પર સ્થિત ઉદ્ગારવાચક 'રે'નો સંબંધ 'ભોળી' એ વિશેષણ સાથે કેવી રીતે જોડાય છે તે એમણે પ્રતીતકર રીતે દર્શાવ્યું છે. (આવાં immediate coustituentsનું આગળના કે પાછળના શબ્દ તરફ સ્થાનાંતર કરતાં કાવ્યાર્થનો પણ કેવો વિસ્તાર સધાય છે તે એમણે એકાધિક કૃતિઓની તપાસ દરમ્યાન દર્શાવ્યું છે.) એ જ રીતે કૃતિની પ્રાસયોજના પણ કાવ્યનું રચનાસ્વરૂપ સિદ્ધ કરવામાં કેવી રીતે પ્રયોજાઈ છે તેની તપાસ એમણે કરી છે. અને કૃતિને નાટ્યાત્મકતા અર્પવામાં એમાં સિદ્ધ થતો કાવ્યઘટકો વચ્ચેનો વિરોધ અને સંદિગ્ધતાપોષક અર્થઅધ્યાહૃતિ નરસિંહ જેવો મધ્યકાલીન કવિ પણ કૃતિમાં લાવી શકે છે એ એમણે દર્શાવ્યું છે.

કાન્તના ખંડકાવ્યોમાં લેખકે કાવ્યાર્થની કક્ષાએ બહુવિધ સંભવનાઓ જોઈ છે અને એમાં કાવ્યસામગ્રી તેમ જ રચનાપ્રક્રિયા પરત્વે કાન્ત કેવા સમર્થ કવિ છે તે એમણે બતાવ્યું છે. આમ છતાં અહીં એમનો પ્રધાન ઉદ્દેશ કાન્તનાં ખંડકાવ્યોમાં, એમના વૃત્તસંયોજનમાં કવિએ દાખવેલા રચનાકૌશલની તપાસનો હોવાનું સ્પષ્ટ છે. કાન્તનાં ખંડકાવ્યોમાં જોવા મળતું વૃત્તવૈવિધ્ય અને એ દ્વારા કથામાં આવતાં સ્થિત્યંતરો ગત્યંતરોની ચર્ચા એ કંઈ નવી વાત નથી; પણ આજ પૂર્વે આ છંદોવૈવિધ્યને કથાવિકાસમાં સધાતા ભાવપરિવર્તનો જોડે સંકલિત કરવાનો ઉપક્રમ વિવેચકોનો રહ્યો છે. વળી આ પ્રકારના છંદોવૈવિધ્યમાં પણ કોઈ વિશેષ રચનારૂપ નિહિત હોવાની નોંધ લેવાઈ હોય એમ સાંભળ્યું નથી. શ્રી ટોપીવાળાએ વૃત્તવૈવિધ્યની આ ખંડકાવ્યોની વિશિષ્ટતાને વૈજ્ઞાનિક ભૂમિકાએ તપાસવાનું આવકાર્ય સાહસ કર્યું છે. આ તપાસ દ્વારા પ્રથમ તેઓ એ નિષ્કર્ષ તારવે છે કે છંદોવૈવિધ્ય આ ખંડકાવ્યોમાં યાદૃચ્છિક કે અનિયમિત નથી. એમાં છંદોના એકમોમાં પરિવર્તનની એક વ્યવસ્થિત આવૃત્તિ જોવા મળે છે, અને જ્યાં એ વ્યવસ્થા તૂટે છે ત્યાં પણ કવિનો આશય ઘણુંખરું સંરચનાને પ્રલંબતા (foregrounding) આપવાનો હોય એવું સમજાય છે. કાન્તની સર્ગશક્તિનું, એમના રચનાકૌશલનું આ એક વિશિષ્ટ પરિમાણ છે. ચોક્કસ એકમોમાં ઢળાતી આવતી એમની વૃત્તવ્યવસ્થામાં જ્યાં જ્યાં એ એકમો ખંડિત થાય છે તે સ્થિતિઓ વિશે પણ કેટલાંક માર્ગદર્શક તારણો લેખકે પ્રાપ્ત કર્યાં છે. 'વસંતવિજય'ની વીગતે કરેલી વિશિષ્ટ તપાસમાં એમણે ભ્રુગુરાય અંજારિયા જેવા સૂક્ષ્મદર્શી વિવેચકને પણ તર્કની ભૂમિકા પર પડકાર્યા છે

પણ આવા સંરચનામૂલક કૃતિવિવેચન વિષે એક પ્રશ્ન હમેશાં રહેવાનો જ. અને તે એ કે કેવળ સંરચનાની ઝીણી ઝીણી બધી જ વીગતોમાં ઊતર્યા પછી

આપણે કાવ્યના રહસ્યલોકને કોઈ રીતે આલોકિત કરી શકીએ છીએ ખરા? 'વસંતવિજય'ની પોતાને અભિમત એવી છંદરચનાની વ્યવસ્થાના આધારે ચર્ચા કરવાનો લેખકનો ઉપક્રમ પ્રશસ્ય છે એની ના નહિ. પણ પછી પૃ. ૭૫ થી આગળ જે ચર્ચા ચાલે છે તેમાં કાવ્યના વસ્તુવિકાસની વાત કેન્દ્રમાં આવી ગઈ છે અને એનું રચનાવિધાન દ્વૈતીયિક ભૂમિકામાં મુકાઈ ગયું છે. આનાથી એટલું ફલિત થાય છે કે છંદરચના, ભાષારચના, પ્રાસરચના વગેરે રચનાપ્રવિધિઓ પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરીને એ પ્રત્યેકમાં નિહિત રચનારૂપોને ઉકેલતાં ઉકેલતાં કવિએ દાખવેલા રચનાકૌશલની તળિયાઝાટક તપાસ પછી પણ 'વસંતવિજય' કાન્તનું ઉત્તમ ખંડકાવ્ય કેમ છે તે વાત સમજાવી શકાતી નથી. અને આ ઉત્તમ-અનુત્તમ જેવાં વિશેષણો વાપરવાની પ્રવૃત્તિને impressionistic value judgements કહીને સદંતર ઉડાવી દઈ શકાય નહિ, કારણ કે આવાં મૂલ્યાંકનો કથિત પણ હોય અને ગર્ભિત પણ હોય. અમુક કવિનું જ અને અમુક જ કાવ્ય આપણું ધ્યાન કેમ ખેંચી ગયું અને એ જ આપણી તપાસનો વિષય કેમ બન્યું? એ જ કવિનું બીજું કોઈ કાવ્ય કે બીજા કોઈ કવિનું કાવ્ય કેમ આપણા ધ્યાનમાં ન આવ્યું? આ પ્રશ્નનો જવાબ આપણે કયા આધારે આપીશું? કાન્તના 'વસંતવિજય'માં કુશળ સંવિધાન રહેલું છે અને એમાં એમના પ્રતિભાસામર્થ્યનો આપણને પરિચય થાય છે એમ કહેવાની ક્ષણે જ આપણે મૂલ્યનિર્ણયના પ્રદેશમાં પહોંચી જતા હોઈએ છીએ. કલાપીનું 'એક આગિયાને' કે નાનાલાલનું 'કુલયોગિની' કાવ્ય તરીકે ઊતરતી કક્ષાનાં હોવાનું તો શ્રી ટોપીવાળાનું પોતાનું જ મંતવ્ય છે. ત્યારે પ્રશ્ન એ થાય કે શું એ પ્રતિપાદન એમણે કેવળ સંરચનાપ્રક્રિયાના આધારે કરેલું છે ખરું? એમાં શુદ્ધ કૃતિલક્ષી અભિગમ સિવાય કશું નથી?

કેવળ કૃતિનો, એની વસ્તુલક્ષી તપાસનો, તેના વૈજ્ઞાનિક પૃથક્કરણનો ઉપક્રમ ક્યારેક કડડભૂસ તૂટી પડતો હોય છે. આને કદાચ લેખકની વ્યક્તિગત મર્યાદા ગણીએ તો પણ એટલી વાત તો ખરી જ કે અસંપ્રજ્ઞાતપણે આપણી સાથે આપણી ચિત્તભૂમિમાં પડેલા સંસ્કારો આપણા પ્રતિભાવોને ક્યાં, ક્યારે પ્રભાવિત કરી જાય એની ખબર પણ ન રહે. કલાપીની રચનાને એક રચનારૂપે જ જોવાની પ્રતિજ્ઞા હોય તો તો એના રાજવીપણાની, એના યૌવનની, એના પ્રેમપ્રસંગની બધી વાતો અપ્રસ્તુત ગણાવી જોઈએ. ઉમાશંકરની કૃતિ 'માઈલોના માઈલો મારી અંદર'ને એક સ્વતંત્ર, સ્વાયત્ત કૃતિ તરીકે – એટલે કે 'ગંગોત્રી'થી આરંભાયેલી કવિની cosmic themeની શોધથી નિરપેક્ષ રીતે – જોવાનું શક્ય બનવું જોઈએ, અને એ શક્ય છે. પણ એમ કરવું કાવ્યના વધુ ઉત્કટ ભાવનમાં

What we choose to fight is sotiny !
What fights with us is so great !

– Rilke

જયવદન તકતાવાલા સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ

૨૨૧. સિલ્વર આર્ચ

જગમોહન મહેતા માર્ગ

મુંબઈ ૪૦૦૦૦૬

ના સૌજન્યથી

એતદ્ ૭૯

ડિસેમ્બર ચોવીસમીં વર્ષ ચાલતું તંત્રી સુરેશ જોષી સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ

એતદ્ ૭૯

એતદ્ ૭૯

વર્ષ સાતમું

ડિસેમ્બર ઓગણાએંસી

તંત્રી સુરેશ જોષી

સહતંત્રી શિરીષ પંચાલ

પરામર્શક હિંમત ઝવેરી રસિક શાહ જયંત પારેખ

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

એતદ્ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

વાર્ષિક લવાજમ પચાસ રૂપિયા

■ અનુક્રમ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
બી/૨૪, બીરાનગર એસ. વી. રોડ, શાન્તાક્રુઝ મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

સદ્ભાવ પ્રકાશન,
૫૭/૬૨, કાપડિયા એસ્ટેટ, રતનપોળ અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

મહેશ દવે
૩૭, સાબરમતી સોસાયટી, સાબરમતી અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૫

જયંત પારેખ
એ/૨૦, જગત એસ્ટેટ મં. વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

ચંદ્રિકા પંચાલ
એચ/૧, અધ્યાપક કુટિર પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા શિરીષ પંચાલને સરનામે કરવો

મુદ્રણસ્થળ સ્વાતિ પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ રાયપુર અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧

વિનોદ જોશી

૧

પ્રવક્તા :

વિજીત શ્લથ સૂર્યને ક્ષિતિજદાહ દીધા પછી,
છકેલ અભિસારિકા સમ પરિસરે ચંદ્રિકા;
પ્રશાન્ત નભમાં પડી કણસતી હજી ક્યાંક લૂ,
ઝબૂક હસી તારિકા ઘન વિભીષિકા ચીરતી.

ઝાંખાં અંધારાં થકી આરપાર,
બીતાં બીતાં બ્હાર જોયું ઉલૂકે;
નક્ષત્રોની ગુંજતી શી સિતાર!
ઘેરાતી ચોપાસ ગ્લાનિ વિલોકે.

કુરુક્ષેત્રે પડી આજ કાળરાત્રિ કરાલ, છે
થયો પૂરો સદાસદ્‌ના સંગ્રામે દસમો દિન;
શરશય્યા પરે સૂતા મરણાસન્ન ભીષ્મ, એ
શિખંડી દૂરથી ભાળે, ઝીણું ઝીણું હસી રહે!

પરમ મુદિત ચિત્તે શ્વાસ ઊંડા ભરે છે,
નિરવધિ સુખ એનાં નેત્રમાં તરવરે છે.

મહા —
મહાવિનાશ બાદ,
આજ છે
શિખંડીને

અપૂર્વ
પર્વ.
ભીષ્મ —
કાળઝાળ
ગ્રીષ્મ-શા દઝાડતા પ્રપાત
અંગઅંગમાં
અસંખ્ય બાણનો
લઈ —
પડ્યા,
આર્ત વેદના થકી જ ત્રસ્ત.

છે ન ક્યાંય
આસપાસ
કૌરવેન્દ્ર
એ વિલોકવા

સમસ્ત ક્ષેત્ર
માત્ર
એકલાપણાં થકી જ ગ્રસ્ત,
ભીષ્મ
શાંતનુતનુ મહારથી,
કાકવત્
કરાંજતા પડ્યા
પ્રમત્તચિત્ત

ટમક ટમક ટાંક્યા તારલાથી મઢેલું,
ફરર ફરકતું આકાશનું વસ્ત્ર ઘેલું;
મધુરતમ હવાની લ્હેરખી મંદ મંદ,
મૃદુલહૃદ શિખંડી ઝીલતો સ્પંદ સ્પંદ!

પ્રગાઢ કુરુક્ષેત્ર આ રુધિરસિક્ત ઘોરે, ક્વચિત્
ઉલૂક વળી સંગ દે કણસતા જ ગાંગેયને;
શિખંડી હળુ માંડતો ડગ ફરે શું ઉન્માદથી!
સુતુષ્ટ શુચિ ચંદ્રિકા અભિસરે તમિસ્રો હણી.

૨ ઑત દ્ડિસેમ્બર ૮૪

[illegible]
નિરવધિ સુખ એનાં નેત્રમાં તરવરે છે.

ઓચિંતાનું અરે ! એ દ્રુતગતિરથના ચક્રથી ઉદ્ભવેલી,
ધૂંભેટાયી છતાંયે ઝળહળ થતી કો' વીથિકા ઉપરેથી;
લીધી ભીષ્મે ઉપાડી ત્રણ ત્રણ તનયા કાશીરાજેન્દ્રની એ,
આવી ઊભું સ્મૃતિમાં.
અકળ પડળ શાં ખેસવે છે શિખંડી !

શિખંડી :

ન હું શિખંડી.
હું,
સૌભરાજવી
કુમાર શાલ્વને
ચિત્તથી વરી ચૂકી હતી
કદા –
એ જ કન્યકા.

જાણું છું, ભીષ્મ ! જાણું છું તમારા કર્મની ગતિ,
તમે યે જ્ઞાત છો એ હું અંબા, કાશીનરેશની.

હતી નર્તન્તી હું સરિત ઉદધિ પાસ ધસતી,
હતી કૂણી વલ્લી તરુથડ વીંટાવા તલસતી;
હતી જ્યોત્સ્ના ઝીણી ઝલમલ હવામાં પ્રસરતી,
હતી હું એ મેઘા ઝરમર ઝૂકી જૈ વરસતી.

હોત હું સરિત,
હોત વલ્લી હું,
હોત જ્યોત્સ્નિકા હું,
હોત વાદળી,
હોત શાલ્વ કાજ હું સમર્પિતા.

છું ગ્રીષ્મમાં ધધખતી મરુભૂમિ આજે,
છું શુષ્ક-ઊર્વર તરંગ થકી અજાણ;

હું સ્વપ્નશૂન્ય તરસી અનિમેષ રાત્રિ,
છુ એ જ ઉપર–જુઓ નખશિખ–અંખ્યા!
સુસ્મિત શાલ્વ! અરે, પ્રિય! સાભળો?
સુણ, પિતામહ પામર આજ, શા
તરફડે, શતકોટિ વ્રણો થકી
રુધિર? ના, મમ શાપ જ નીંગળે!
ઉત્તુંગ હર્મ્ય અતિભવ્ય તણી સુરમ્ય,
અટ્ટાલિકા થકી તને વરમાળ ફેંકી;
ધાર્યું હતું મધુ નિમજ્જન હંસિકાનું,
ખૂંપી અરે! અધમ ભીષ્મ તણા જ પંકે!
શુભાગ સૌભાગ્યથી થાય ચિહ્નિત,
બે પંખુડીઓ અવગુંઠને મૃદુ
હગે, સમેટાઉં સલજ્જ, ત્યાં, અરે!
તડાક તૂટી મુજ ભાગ્યઆરસી!
છટકવા તફડી સપડાઈને,
શિથિલ તો ય ન બંધન થાય એ;
રથગતિ દ્રુત, અશ્વ હણેણતા
સતત, મૂર્છિત હું અબળા હતી.
પ્રત્યગ્ર પ્રાવૃષ છતાં ઘનઘોર શુષ્ક,
નક્ષત્રશ્રેણી ઝબકી થઈ છિન્નભિન્ન;
મંજુલ શર્વરીય કલાન્ત જ કાન્તિલુપ્તા,
ડોલ્યું પ્રસૂન પણ રે! મરડાઈ ગ્રીવા.
ચૂંથાયેલી તરફડતી કો' પંખિણી હોઉં એવી,
ઉદ્ભ્રાન્તા, વિશ્લથ, વિવશ, આક્રાન્ત, હાફી જઈને;
ફીણોટાતી રહી, અતલમાં ઓગળ્યા આર્તનાદો,
એવી હું પ્રચ્યુત અપહૃતા, તાહરી દત્તચિત્તા.
અભાગી હું અરે! સ્વપ્નો જોતી ઘેલી નિમીલિતા,
અરે! હું કેમ આવી જ તારા દ્વારે તિરસ્કૃતા?
સ્વીકારે કેમ તું? જાણું તારા ક્ષાત્રત્વતેજને
સમુદ્રે ચૂંટવ્યું વારિ પાછું શેં સરિતા બને?

ગન્તવ્યચ્યુત, દીપમાલ બુઝાયલી હું;
હું સ્વપ્નની ભટકણી પળ, નિસ્સહાય,
ભાંગી પડી ભટકતી રહી અત્રતત્ર.

પરશુરામ પરંતપથી ય તે,
વિષમ ભીષ્મ રહ્યા અપરાજિત !
કકળતી રહી હું લઈ કામના,
સળગતી રહી દારુણ યાતના.

ઉત્ક્ષેપાતી બધેથી વિમનસ, વિવશા, ચંદ્રમૌલિકૃપાથી
પ્રાણાંતે ઉદ્‌ભવી હું દ્રુપદસુતનયારૂપ જન્માંતરે, ને
આપ્યું જેને પ્રભાવી નિજપુરુષપણું, હા, સ્થૂણાકર્ણ યક્ષે,
એ, આ, એ હું શિખંડી ! ગતજનમ તણી, શાલ્વ ! તારી જ અંબા !

હું પાર્થનું કવચ, હું રણ-અગ્રયાયી,
ને આજ ભીષ્મ મુજ સન્મુખ આતતાયી;
ઝીંકી નિખર્વ શર ચાળણી જેમ વીંધી,
આકંઠ આજ પરિતૃપ્ત પ્રપૂર્ણ અંબા !

જો, શાલ્વ ! એ ભીષ્મ મહારથી આ,
કેવાં કરાંજે અતિ વેદનાથી !
શી કાળરાત્રિ નિજનો દુપટ્ટો,
અટ્ટાટ્ટહાસ્યે ફરકાવતી આ !

પરિમલ મૃદુ ધીમે ધીમે વહે લયમાં, રહે
પુલકિત બધાં ગાત્રે કેવો અડી, શુચિ રેલતો !
ત્રમ ત્રમ થતું બોલી ઊઠે જરા તમરું, વળી
પલકભરમાં કોઈ ઉલ્કા ખરે, નિરખી રહું.

શાતા પ્રગાઢ અભિલિપ્ત અનુભવું છું,
પામી અભીષ્ટ મૃદુપાય પરિસરું છું,
ચૈતન્ય ઉત્પ્લવિત આજ અતંત્ર કેવું ?
નર્તન્ત કો' ઝરણ હોય ઉપત્યકાનું !

જાણું છું, ભીષ્મ ! જાણું છું, તમારા કર્મની ગતિ,
શિખંડી આજ હું, ના એ અંબા કાશીનરેશની;

એતદ્‌ ડિસેમ્બર ૮૪ ૫

વિરમ્યો તંગ પ્રત્યંચાનો ટંકાર પ્રલંબ, આ
થયું મારું શિખંડીત્વ જાણે આજે જ સાર્થક !

પ્રવક્તા :

ધીમે ધીમે ડગ ભરી શિખંડી ફરે આમતેમ,
ધીમે ધીમે પ્રહર પણ ચાલી રહ્યો રાતનો આ;
થાકીપાકી રણભૂમિ પ્રસુપ્તા, ક્વચિત્ કોઈ તારો
મધ્યાકાશે ફરી ઉઝરડો ક્યાંક જાતો લપાઈ !

રુધિરનો પટ રક્તિમ ખૂંદતો,
ડગ – સગર્વ પ્રસન્ન – ઉપાડતો,
રઝળતાં મડદાં ટપતો જતો,
સમીપ ભીષ્મ તણી જઈને ઊભો.

પરમ મુદિત ચિત્તે શ્વાસ ઊંડા ભરે છે,
નિરવધિ સુખ એનાં નેત્રમાં તરવરે છે.

રણઝણ થતી નક્ષત્રોની સિતાર સુમંદ શી !
મધુમય હવા ઝીણું ઝીણું મૃદુ મલકી રહી;
સમય શ્વસીને વારે વારે જતો પડખું ફરી,
અરવ ગતિથી ધીમે ધીમે રહી રજની સરી !

શરાવલિગ્રસ્ત શરીર સૂતું,
ભૂમિ થકી ઊર્ધ્વ મનોભિરામ;
ઊનાં રુધિરે વ્રણ કોટિ દૂઝે,
ઢળી પડ્યાં છે શ્લથ બેઉ પોપચાં.

નિકટથી મરણોન્મુખ ભીષ્મને
નિરખતો પળવાર ઝળુંબીને;
કંઈ અકથ્ય શિખંડી અનુભવે !
પલકમાં ગતજન્મ સ્મરી રહે !

આપન્ન સદ્યપરનિર્વૃતિ એ ઊભો છે,
આસન્નકાળ–મરણોન્મુખ–ભીષ્મ પાસે;
પ્રાપ્તવ્યસંચિત છતાં મનમાં ન જાણે,
નિર્વેદ શો પ્રસરવા અણજાણ લાગે !

૧ એતદ્ ડિસેમ્બર ૮૪

૨

પ્રવક્તા :

ક્ષણ પછી ક્ષણનાં સ્તર ઉદ્ભવે,
સમયપિંડ અખંડ જતો વધ્યે;
ભીષણ યુદ્ધ પછી અવસાદમાં,
વ્યથિત શા મરણોન્મુખ ભીષ્મ આ !

ધવલ મસૃણ શ્મશ્રૂ નાભિપર્યંત દીર્ઘ,
ઝગઝગ દ્યુતિવંતા બ્રહ્મચર્યે જ ગાત્રો;
બૃહદ્ફલક સ્કંધો, સુપ્ત આજાનબાહુ,
નિમીલિત દગ બેઉ ભીતરે દૂર જોતા.

અકિંચન પરાસ્ત દેહ શ્વસતો સ્વકર્મો સ્મરી,
અતીત તણી આવ-જા સતત વ્યગ્ર ચિત્તે થતી;
ઇષત્ક્ષત જીવિતનું સ્મરણ માત્ર શું પીડતું !
ઉઘાડી ઘડી મૃત્યુદ્વાર વળતી પળે ભીડતું !

ખળભળે અવિરામ અશાતના,
પળપળે પ્રસરી રહી યાતના;
સહજ સ્હેજ ખૂલે હજુ પોપચાં,
તહીં શિખંડી જ સન્મુખ દીસતો !

ઝલમલ થતો આછો વાયુ ઘડીભર સૂસવે,
ઉડુગણ તણી આંખો થાતી અવાચક, રાત્રિ યે
લપસતી જતી જાણે એવી ત્વરાથી રહે ધસી,
ક્ષણ પછી ક્ષણો વીતે તેનું છતાં નહીં ભાન ત્યાં !

અશ્રુબિન્દુ છલછલી જતાં લોચને જોતજોતાં,
સામે ઊભો અપલક શિખંડી વિલોકે વિહાસી !
નક્ષત્રોથી અવિદિત ઝરે રાગિણી શી પ્રફુલ્લ !
ન્હાતી તેમાં મદભર અનાવૃત્ત કૈં લ્હેરખીઓ.

નિકટ જોઈ શિખંડી વિહાસતો,
અનુભવે ક્ષણમાં શી ય વેદના !

નેત્રો સદ્ય બિડાય ક્લાંત હૃદયે અક્ષુણ્ણ જાગે સ્મૃતિ,
ને ગાંગેય અતીત ઉત્ખનનમાં ઝૂબે પ્રવેગે ‘ફરી;
આવે એ ક્ષણ યાદ : એ અપહૃતા અંબા જ–અસ્વીકૃતા
ને ઉન્મૂલિત–છેવટે વદી હતી, ‘ભીષ્મ, અહો હે ! મને !’

સડસડાટ પસાર થઈ જતી
મૃદુલ ઝંકૃતિ સુપ્ત શરીરમાં;
સ્મરણની લઈ ટેકણલાકડી
સુદૂર ભીષ્મ સરે ભૂતકાળમાં.

ભીષ્મ :

કહી નવ શક્યો અરે ! કશું ય આજ પર્યંત હું,
રહ્યો સળગતો નિગૂઢ દવમાં અભિક્ષિપ્ત હું
કહું અવ સમાપ્તિકાળ પ્રતિ જોઈ મારી ગતિ,
હજી નિકટ આવ, આવ પ્રિય હે શિખંડી ! હજી...

પળનું પગલું દબાવતું,
પળમાં મોત અહીં પહોચશે;
ઝબકી ઝબકી ડરાવતો,
હમણાં કાળ અહીં ઝળુંબશે.

મુજ પ્રતિ પ્રિય ! ઉન્નતભ્રૂ ન થા,
સજળ નેત્ર મહીં છલકે કથા;
અતિક્રમી ન શક્યો ક્રૂર દૈવને,
ન અવ શક્ય જ સંઘરવી વ્યથા.

ગાત્રો જાણે ભડભડ બળે સૂસવે શ્વાસ એમાં,
આ શય્યામાં ટળવળવું યે શક્ય ના હાય ! અંબા;
ધીમે ધીમે કરવત ફરે મોતની તીક્ષ્ણ કેવી !
વ્હેરાતો હું રહું વ્યતીતના ભાર નીચે દબાઈ !

૮ એતદ્ ડિસેમ્બર ૮૪

[illegible], કુવરાસક્ત ગાત્રા ય ના;
ન ચિત્ત થતું વ્યગ્ર જોઈ શતલક્ષના નાશને,
પરંતુ બસ, તાહરું સ્મરણ માત્ર પીડે મને.

તું શાલ્વની પ્રિયતમા, તું પ્રદત્તચિત્તા,
ગાંગેય હું અભિહિત વ્રતબદ્ધ ભીષ્મ;
તું માહરી અપહૃતા ય, તિરસ્કૃતા ય,
કર્તવ્યમૂઢ અધમાધમ હું જ, હાય !

શરણ અવશભાવે માહરું તેં લહ્યું'તું,
રણઝણ મુજ હૈયે એ ક્ષણે કૈં થયું'તું;
પલકભર પ્રતિજ્ઞા વીસરી મુગ્ધ હૈયે
અતિશય તુજને મેં ચાહી'તી રોમરોમે !

લાંબી ગ્રીવા નમાવી સરવરજળમાં ચીતરે હંસ લ્હેરો,
લજ્જાભારે છુપાવી વદન સુકુમળું હંસિકા ન્હાય તેમાં;
એવું એવું ક્ષણાર્ધે નિમીલિત દગથી મેં વિલોકી જ લીધું,
રોમાંચે શી ત્વરાથી પ્રણયઅમૃતનું સત્ત્વ જાણી જ લીધું !

રહ્યું ન કશું ભાનસાન પ્રિય ! ડૂબતો હું ગયો,
સુણ્યો પ્રથમ પ્રેમનો સ્વર, 'અહો મને ભીષ્મ હે !'
ખરે વિકલચિત્ત મેં ગ્રહી જ હોત, અંબા ! તને,
ચડી સ્મરણમાં અચાનક અરે ! પ્રતિજ્ઞા મને.

અચુત યૌવનશ્રીથી રહ્યો અને,
મુજ પિતાસુખ કાજ દહ્યો મને;
વશ કર્યો નિજ દેહ દમી દમી,
જીવિતમાં ન મળ્યું અદકું અમી !

રથ પવનવેગે વીંઝાતો અરુદ્ધ જતો ઉડચે,
તરફડ થતી ઝાલી'તી મેં ભુજા મહીં સુંદરી !
પ્રથમ અડકચાની એ તાજી, હજી મૃદુ ઝંકૃતિ,
હું ય મનુજ છું, મારી છોડી શકું કયમ પ્રકૃતિ !

દગ પરોવી દગે નવ જોયું તેં,
ન મુજ ભાવ કળી શકી બંધને;

પ્રથમ સ્પર્શ તણી ક્ષણ એ હતી,
પ્રથમ એ ક્ષણુ કામ્ય તને ગણી
ઝણુણુ ઝાલર કોઈ ઝણેણતી,
પલકમાત્ર સકંપ અનુભવી;
સકલ ગાત્ર પ્રહર્ષિત સ્પંદને,
ફરફર્યો ધ્વજ ઉત્પ્લુત સ્યંદને

તને મેં પીડી છે અવશ બની ઉત્ક્રાન્ત તનથી,
તને મેં ચાહી છે વિવશ બની ઉદ્ભ્રાન્ત મનથી;
પ્રતિજ્ઞા સંતાપે ઘડી, ઘડી ઝુરાપો પ્રણયનો,
શ્વસું છુ આ છેલ્લી ક્ષણ સુધી ય આતંક દવનો.

મયંક દ્યુતિમંત હું ન કદી પૂર્ણિમાનો થયો,
થયો નર અમાસની તિમિરઘેરી કો' રાત્રિ યે;
અરે ! અધવચાળ અષ્ટમી તણો રહ્યો ચંદ્ર હું,
ન શુક્લ, નહીં કૃષ્ણ ! પૂર્ણપદ કોઈ ના સાંપડયું !

આપદ્ધર્મ બજાવવા ડગ ભર્યું વચ્ચે પ્રતિજ્ઞા પડી,
તેને સાચવી તો તને રઝળતી રાખી જ દુર્દૈવમાં;
અદ્યાપિ ઝૂરતો રહ્યો અહીંતહીં આક્રાન્ત, કેવી વ્યથા !
પશ્ચાત્તાપ મહીં હવે પ્રજળતી મારી અકારી કથા !

સદ્ભાગ્ય ! આજ મુજ સંન્મુખ તેં ઊભીને
આયુધ એક પછી એક મને જ તાકયાં;
એકેક બાણુ તુજ ચુંબન જેમ ઝીલ્યાં,
એકેક ઘાવ ફૂલ જેમ પ્રપૂર્ણ ખીલ્યા !

ઇચ્છામૃત્યુ અજિત હું છતાં યાતનાગ્રસ્ત મારું,
વીત્યું કેવું જીવિત સઘળું ! અર્થ આયુષ્યનો શું?
બન્ને જન્મો તું ય તરફડી દીપ્ત વૈરાગ્નિ મધ્યે,
પામી આજે પ્રથિત, પણ નિર્વેદથી આર્દ્ર છે તું !

નિકટ બેસી પસાર લલાટને,
દગ પરોવી દગે દુઃખ જોઈ લે;
સળગતા કુરુક્ષેત્રની સાક્ષીએ
કર અનુગ્રહ શીતળતાભર્યો !

૧૦ એવદ્ ડિસેમ્બર ૮૪

પ્રવક્તા :

છલછલી જતાં નેત્ર એના શિખંડી સમીપમાં,
નિજ કર થકી લૂછે અશ્રુ શરાધીન ભીષ્મનાં;
વ્રણ રુધિરથી દૂઝે, સૂઝે કશું નવ બ્હારનું,
અવ ભીતરનાં ઊંડાણોમાં નિગૂઢ હતું કશું !

પરમ વ્યથિત ચિત્તે શ્વાસ ઊંડા ભરે છે,
નિરવધિ દુઃખ એનાં નેત્રમાં તરવરે છે,

લચકતી ડગ માંડતી શર્વરી,
નભ વિશાળ પટે જતી નર્તતી;
મદભર્યાં પદતાલ પરે થતા,
ઉર વિદારી વિલોપિત તારકો.

સુમંદ શીળી મૃદુ લ્હેરખીમાં,
ક્ષણો રહી ઝૂલતી આમતેમ;
નક્ષત્રશ્રેણીભરી અંજલિમાં
શો કાળ ઊભો અહીં અર્ઘ્ય આપવા !

પ્રવક્તા :

અવિરત ઋજુ શાંતિ ચારે દિશે પ્રસરી રહી,
સુરભિત કશું લીંપે કોઈ અગમ્ય નભાશ્રિતા;
અવિદિત લઈ રંગો વિસ્તીર્ણ આ અવકાશમાં,
હળુ હળુ ફરે પીંછી ચિત્રો અગોચર દોરતી.

વિકલ ચિત્ત વિશુદ્ધ થતું જતું,
છલકતું સુખ દિવ્ય સુનેત્રમાં;
સજળ પક્ષ્મ પ્રકંપિત ભીષ્મનાં,
વરસતાં ડૂસકાં ય શિખંડીનાં!

છલે સમ્યક્ શાતા પરમસુખ ગાગેય વદને;
શિખંડી વિક્ષુબ્ધ પ્રબળતમ ભીષ્મદ્વિષ અહો !
હવે પશ્ચાત્તાપે વિગલિત થતાં આર્દ્ર નયનો.

પ્રસન્નતા ઓગળતી હવામાં,
નિગૂઢ શાંતિ પ્રસરી રહી બધે;
પરાસ્પરાવૃત્ત વ્યતીત વાંચી,
નિર્વેદમાં સંયુત બેઉ ડૂબતા.

શિખંડી :

ક્ષન્તવ્ય, હું તુચ્છ શિખંડી, ભીષ્મ !
જાણ્યો તમારો નવ સ્નેહભાવ;
દુર્દૈવપ્રેરિત પ્રમત્ત ચિત્ત,
કેવું ય ઉદ્‌ભ્રાન્ત હતું જ મારું !

કલ્પી શકું ક્ષણ અનુભવી જે તમે એ,
હું કામ્ય તો ય નવ ગ્રાહ્ય, પરિસ્થિતિ એ !
રે ! ધન્ય હું ! પલકમાત્ર અનુગ્રહેથી,
સ્નેહાર્દ્ર દૃષ્ટિ અભિષિક્ત થઈ તમારી !

જગતવંદ્ય પિતામહ ભીષ્મની,
કૃપણપાત્ર મને મળી ચાહના;
વિરલ એ ક્ષણ જીવિતની હતી,-
રઝળપાટ વૃથા કરી મેં અતિ.

ક્ષમસ્વ, હે ભીષ્મ ! શરાગ્રશાયી !
સ્નેહાર્દ્ર ઉષ્માથી અજાણ છેક હું;
વિશુદ્ધ અદ્વેષ હવે પ્રફુલ્લ,
સૌહાર્દમંડિત પ્રસન્નચિત્ત છું !

પણ, અકળ કોઈ ઊંડાણે વિરક્તિ અનુભવું,
સુખદુઃખ મહીં પ્રક્ષેપાતો અશક્ત મને લહું;
વિતથ સઘળું લાગે ઐશ્વર્ય જીવિતનું મને,
અવશ સ્થિતિમાં વીંઝાવાનું અતંત્ર અહીં બને !

૧૨ ઐતદ્ ડિસેમ્બર ૮૪

દ્રુતવિલંબિત જીવિતની ગતિ,
નિયતિગ્રસ્ત ક્ષણો મહીં ઝૂલતી;
નિજ પ્રતિ ન સ્વયં અધિકૃત હું,
નહીં જ અન્ય તથા અધિકારમાં.

પડે જનમવું અહીં અધીન દૈવનિર્મિતિને,
જીવિત અનિવાર્ય મૃત્યુલગ એ ય આપદ્‌સ્થિતિ;
ધરી સમયેભાર સ્કંધ પર ભ્રાન્ત દોડચે જવું,
અલક્ષ્ય, અવિરામ, અર્થ નહીં કોઈ અસ્તિત્વનો !

અનુભવ સઘળા વૈતથ્યમાં થાય પૂરા,
સુખ પછી ક્ષણ વચ્ચે સ્વપ્ન છૂટે અધૂરાં;
સુખ છલકતું મારા નેત્રમાં શું અપાર !
અવિદિત કશું પીડે તે છતાં આરપાર !

પ્રવક્તા :

પ્રહર મંથર ગોકળગાય શો,
સરકતો સુપ્રભાત પ્રતિ જતો;
રવિદ્યુતિ પ્રમુદિત પ્રતીક્ષતી,
ક્ષિતિજ ચૂપ દીસે દગ માંડતી.

બોલી બધું ફરી શિખંડી થતો જ ખિન્ન,
એકાદ તારક ખરે, નભ થાય છિન્ન;
ઉદ્વિગ્ન, વ્યગ્ર, અસમાહિતચિત્ત બેઠો,
તાકી રહ્યો પરમસંવિદ ભીષ્મ સામે.

પંપાળતો ઓસરતી ક્ષપાને,
ફરી રહ્યો છે કર મંદ વાયુનો;
પ્રભાતની બંસરી દૂર વાગે,
શો કાન માંડી અહીં કાળ સાંભળે !

આનેત્ર અસ્ખલિત ભીષ્મ શિખંડી સામે
જોતા નિગૂઢ સમભાવ થકી; અપૂર્વ
પ્રજ્ઞાદ્યુતિ ઝળહળે દગમાં પ્રબુદ્ધ,
આકંઠ તૃપ્ત મન સંચરતું વિશુદ્ધ.

છલે સમ્યક્ શાતા પરમસુખ ગાંગેય વદને;
શિખંડી વિક્ષુબ્ધ પ્રબળતમ ભીષ્મદ્વિષ અહો !
હવે પશ્ચાત્તાપે વિગલિત થતાં આર્દ્ર નયનો

પ્રસન્નતા ઓગળતી હવામાં,
નિગૂઢ શાંતિ પ્રસરી રહી બધે;
પરસ્પરાવૃત્ત વ્યતીત વાંચી,
નિર્વેદમાં સંપ્લુત બેઉ ડૂબતા.

શિખંડી :

ક્ષન્તવ્ય, હું તુચ્છ શિખંડી, ભીષ્મ !
જાણ્યો તમારો નવ સ્નેહભાવ;
દુર્દૈવપ્રેરિત પ્રમત્ત ચિત્ત,
કેવું ય ઉદ્ભ્રાન્ત હતું જ મારું !

કલ્પી શકું ક્ષણ અનુભવી જે તમે એ,
હું કામ્ય તો ય નવ ગ્રાહ્ય, પરિસ્થિતિ એ !
રે ! ધન્ય હું ! પલકમાત્ર અનુગ્રહેથી,
સ્નેહાર્દ્ર દૃષ્ટિ અભિષિક્ત થઈ તમારી !

જગતવંદ્ય પિતામહ ભીષ્મની,
કૃપણપાન મને મળી ચાહના;
વિરલ એ ક્ષણ જીવિતની હતી,-
રઝળપાટ વૃથા કરી મેં અતિ.

ક્ષમસ્વ, હે ભીષ્મ ! શરાગ્રશાયી !
સ્નેહાર્દ્ર ઉષ્માથી અજાણ છેક હું;
વિશુદ્ધ અદ્વેષ હવે પ્રફુલ્લ,
સૌહાર્દમંડિત પ્રસન્નચિત્ત હું !

પણ, અકળ કોઈ ઊંડાણે વિરક્તિ અનુભવું,
સુખદુઃખ મહીં પ્રક્ષેપાતો અશક્ત મને લહું;
વિતથ સઘળું લાગે ઐશ્વર્ય જીવિતનું મને,
અવશ સ્થિતિમાં વીંઝાવાનું અતંત્ર અહીં બને !

૧૨ એન્ડ ડિસેમ્બર ૮૪

દ્રુતવિલંબિત જીવિતની ગતિ,
નિયતિગ્રસ્ત ક્ષણો મહીં ઝૂલતી;
નિજ પ્રતિ ન સ્વયં અધિકૃત હું,
નહીં જ અન્ય તથા અધિકારમાં.

પડે જનમવું અહીં અધીન દૈવનિર્મિતિને,
જીવિત અનિવાર્ય મૃત્યુલગ એ ય આપદ્સ્થિતિ;
ધરી સમયભાર સ્કંધ પર ભ્રાન્ત દોડચે જવું,
અલક્ષ્ય, અવિરામ, અર્થ નહીં કોઈ અસ્તિત્વનો !

અનુભવ સઘળા વૈતથ્યમાં થાય પૂરા,
સુખ પછી ક્ષણ વચ્ચે સ્વપ્ન છૂટે અધૂરાં;
સુખ છલકતું મારા નેત્રમાં શું અપાર !
અવિદિત કશું પીડે તે છતાં આરપાર !

પ્રવક્તા :

પ્રહર મંથર ગોકળગાય શો,
સરકતો સુપ્રભાત પ્રતિ જતો;
રવિદ્યુતિ પ્રમુદિત પ્રતીક્ષતી,
ક્ષિતિજ ચૂપ દીસે દગ માંડતી.

બોલી બધું ફરી શિખંડી થતો જ ખિન્ન,
એકાદ તારક ખરે, નભ થાય છિન્ન;
ઉદ્વિગ્ન, વ્યગ્ર, અસમાહિતચિત્ત બેઠો,
તાકી રહ્યો પરમસંવિદ ભીષ્મ સામે.

પંપાળતો ઓસરતી ક્ષપાને,
ફરી રહ્યો છે કર મંદ વાયુનો;
પ્રભાતની બંસરી દૂર વાગે,
શો કાન માંડી અહીં કાળ સાંભળે !

આનેત્ર અસ્ખલિત ભીષ્મ શિખંડી સામે
જોતા નિગૂઢ સમભાવ થકી; અપૂર્વ
પ્રજ્ઞાદ્યુતિ ઝળહળે દગમાં પ્રબુદ્ધ,
આકંઠ તૃપ્ત મન સંચરતું વિશુદ્ધ.

ભીષ્મ :

ન શોક કર, હે શિખંડી! બસ,'જે થયું તે થયું,
હવે પુલકમાન પૂર્ણ બની પદ્મ ખીલી રહ્યું;
અનર્ગળ સરી ગયું વ્યતીત રુગ્ણ આ અશ્રુમાં,
શમી વિષમ વિદ્વિષા ક્ષત ઝળાંહળાં અંતરે

અગનઝરતો દોડી ઉત્તપ્ત કાળ ચહુ દિશે,
વિષમય ફણા ફુત્કારીને ડસે અહીં, ત્યાં, તહીં;
નહીં અકળ સૌ સંદર્ભોની પરિધિથી યુક્ત હું,
વિગલિત છતા પશ્ચાત્તાપે સ્વભાવથી યુક્ત હું.

અતિનિકટ તને જોઈ અહર્નિશ આત્મા,
મધુરતમ ક્ષણો પામ્યો જીવિતવ્યની આ;
રુધિરટપકતો મારો વૃથા દેહ જાણે,
મૃદુલકુસુમતલ્પો ઉપરે સુપ્ત લાગે!

પરમ શાંતિ અનંત પ્રસન્નતા,
અનુભવી રહ્યું અંતર માહરું;
જીવિતનો ફલિતાર્થ જ આટલો,
ન મહિમા અવ હોય જ અન્યથા.

વિપત્તિનાં કારણરૂપ જ્યાં ત્યાં,
ભમી રહ્યો નિર્ઘૃણ કાળ કારમો;
ચૈતન્યના વિસ્મયમાં નિબદ્ધ,
નિશ્ચેષ્ટ, નિઃશબ્દ મનુષ્ય આપણે!

ન રશ્મિ પાછાં વળવાં મળે કે,
ન અગ્રવર્તી અતિપત્તિ શક્ય;
નિગૂઢ અસ્તિત્વ તણાં રહસ્યે,
વિમૂઢ કેવા અપદસ્થ બેઉ!

સતત ઉદ્ગ્રીવ કાળ અતંત્ર શો,
ખડખડાટ હસે પ્રતિઘોષતો!
કવચ તોડી કઠોર વિવર્તનાં,
પ્રગટવું નહીં શક્ય અહીં કદા!

૧૪ એતદ્ ડિસેમ્બર ૮૮

વિષમ સૌ ઘટસ્થાળ અતિક્રમી,
અમિત ગાત્ર લઈ વિરમી જશું;
ઉતરડાય સ્તરો ક્ષણનાં તદા,
રઝળતી બસ, દંતકથા હશું !

પ્રવક્તા :

ફરફર થતી ઊડી આવે પરોઢની ઓઢણી,
ટમ ટમ થતા તારા જાણે રહ્યા અવ ઓગળી !
કલરવ લઈ ઉંચે જાતાં વિહંગ વિલોકતો,
પ્રહર વિલસે છેલ્લો આછો ઉજાસ પ્રસારતો.

નીચે ઝૂકી શિખંડી પદરજ લઈ માથે, અનુજ્ઞા ગ્રહીને,
જાયે પાછો મૂકીને હૃદય તહીં જ પોતા તણી છાવણીમાં;
સૂતાં સૂતાં હજીયે નિમીલિત દગથી ભીષ્મ એને વિલોકે,
પક્ષ્મો વીંધી પ્રવેગે સુખ છલકતું ચૂમે કુરુક્ષેત્રભૂમિ !

રહ્યો જ અગિયારમો દિવસ યુદ્ધનો ઊઘડી,
સશસ્ત્ર રહી ગોઠવાઈ અવશિષ્ટ અક્ષૌહિણી;
કૂદ્યો ત્વરિત કાળરૂપ તહીં સૂર્ય પ્રાચી થકી,
ધ્રસ્યા વિજિગિષુ તણા વિજયઘોષ આકાશમાં.

ભીષણ દ્વંદ્વ પુનશ્ચ શરૂ થતું,
ફરફરે ધ્વજ કેવળ કાળનો;
ક્ષિતિજ શૂન્યમનસ્ક બની, અને
સતત જોઈ રહી વિનિપાતને !

સુરેશ જોષી

વિવેચનની પ્રવૃત્તિ કરતી વેળાએ મનમાં હમેશાં દ્વિધા તો રહ્યા જ કરે છે. પ્રશ્ન થાય છે : આખરે આ ઉદ્યમ કરવાથી શું વળવાનું છે? વિવેચનનું વર્ચસ્ વધે એ પરિસ્થિતિને હું સર્જનપ્રવૃત્તિને માટે ઉપકારક ગણતો નથી. જો એ અમુક પ્રકારના સર્જનની તરફદારી કરીને એની મહત્તા સ્થાપી આપવાનો પ્રયત્ન કરે તો કેટલાક યશઃપ્રાર્થી સર્જકો એ તરફ વળવા લલચાય. જો વિવેચન અમુક આદેશો આપતું, અમુક જ ધોરણોનો આગ્રહ રાખતું, થઈ જાય તો સર્જનમાં સાહસ જેવું કશું નહિ રહે, બધું પૂર્વનિર્ણીત ખ્યાલોને અનુસરીને થાય, વગ ધરાવતા વિવેચકોના વર્ગનું સમાધાન કરવા જતાં એ આવશ્યક નિષ્ઠા અને સચ્ચાઈનો જ ભોગ આપી દે. માન્યતા આપવાનું કામ લઈ બેઠેલું વિવેચન ઘણી વાર સર્જનને ખોટી દિશાએ જ વાળી દે છે તે સાથે સર્જકો માન્યતા પામવાને અધીરા હોય છે એ પણ એક ખેદજનક પરિસ્થિતિ છે.

વિવેચન કરનારને પણ હતાશા ઊપજે એવી પરિસ્થિતિ છે. એની વિવેચનપ્રવૃત્તિથી સર્જક સાથેના સંવાદ કે મુકાબલાની ભૂમિકા તૈયાર થતી નથી. સર્જકોમાંના ઘણા 'the king can do no wrong' જેવું વલણ ધરાવતા હોય છે. કોઈ સન્નિષ્ઠ વિવેચક ખન્તપૂર્વક, તદ્વિદ્ સહૃદય તરીકે, જો એમની કૃતિની આલોચના કરે તો એને કૃતિ વિશે જે કહેવાનું હોય તે તરફ ધ્યાન આપવું જોઈએ કેટલીક વાર એથી પોતાની જે ક્ષતિ નજરે જ ન ચઢી હોય તે નજરે ચઢે અને એને ટાળીને એ પોતાનું સર્જન વધારે ક્ષમતાભર્યું બનાવી શકે. આ માટે જે નમ્રતા જોઈએ તે એનામાં હોતી નથી.

સર્જકોનો બીજો વર્ગ માન્યતા પામીને, અનેક સાહિત્યિક સંસ્થાઓ, સરકારી-અર્ધસરકારી સમિતિઓ વગેરેમાં ઊંચાં આસને બિરાજતો થઈ જાય છે પછી એની કૃતિનાં વિવેચનો તરફ એ નજર કરતો નથી. કૃતિની પ્રશંસા

થઈ હોય તો એની નોંધ લે છે ખરો. તેમાં વળી ’ના હાથમાં જો કોઈ સામયિકનું તંત્ર હોય તો એને એ પોતાની વગ વધારવાના સાધન તરીકે વાપરે છે. પોતાને મળી ચૂકેલી પ્રતિષ્ઠાને કારણે પછી એ બીજાને પ્રતિષ્ઠા આપતા થઈ જાય છે. એની આગળપાછળ એક ભક્તવૃંદ ઊભું થઈ જાય છે. આ પરિસ્થિતિ સર્જનને માટે વિઘાતક નીવડે છે. એનું કારણ એ છે કે આ વર્ગ બહુ પ્રગટ નહિ એવાં નિયન્ત્રણો ઊભાં કરતો હોય છે. એને એક જાતની છૂપી સેન્સરશિપ કહી શકાય. એથી સર્જકની પ્રયોગશીલતા કુંઠિત થાય, એની સાહસ ખેડવાની સ્વતંત્રતા એ ગુમાવી બેસે એવું પણ બને.

મોટા ભાગનું વિવેચન કરનાર વર્ગ અધ્યાપકોનો છે. એને પ્રેરનાર કારણો વ્યાવસાયિક હોય છે, સર્વથા સાહિત્યિક હોતાં નથી. એ જે લખે છે તે વિદ્યાર્થીઓની જરૂરિયાતને ધ્યાનમાં રાખીને લખે છે. એ વિવેચન બીજા વિદ્યાર્થીઓ અને અધ્યાપકો જ મોટે ભાગે વાંચે છે. એથી સાહિત્યની આબોહવામાં કશો ફેર પડતો નથી. આ જ વર્ગના વિવેચકો સંવિવાદો, જ્ઞાનસત્રો અને પરિષદોમાં જતા હોય છે. એમની એક પરિભાષા ઊભી થઈ જાય છે. એના પર હથોટી મેળવ્યા પછી એકાદ વિવેચનાત્મક નિબન્ધ લખી કાઢવાનું તો સાવ સરળ બની રહે છે. એમાં વિવેચ્ય કૃતિને ફરીથી ધ્યાનપૂર્વક વાંચવાની કે એનું પુનર્મૂલ્યાંકન કરવાની કશી આવશ્યકતા હોતી નથી. આવું વિવેચન પાઠ્યપુસ્તક બને એવી કેટલીક ‘ નીવડેલી ’ કૃતિઓને કેન્દ્રમાં રાખતું હોય છે. આથી એ બધાં વિશે કથિતકથન અને ચર્વિતચર્વણની પ્રવૃત્તિ ચાલ્યા કરતી હોય છે.

સંસ્કૃત અને અંગ્રેજીનો અભ્યાસ સઘન રીતે થતો ન હોવાને કારણે આજના વિવેચકોની ‘ વિદ્વત્તા ’ મોટે ભાગે પરપ્રત્યયનેય બની રહેતી હોય છે. સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રમાં જે કહેવાયું છે તેનો માત્ર સારાનુવાદ જ આજ સુધી મળતો રહ્યો છે. સંસ્કૃત કાવ્યમીમાંસાએ ઊભા કરેલા તાત્ત્વિક પ્રશ્નોની પાછળ અમુક ચોક્કસ દાર્શનિક ભૂમિકા રહી હોય છે: એનું જ્ઞાન તો ઝાઝું દેખાતું નથી. આથી પશ્ચિમની મીમાંસા સાથેના તુલનાત્મક અધ્યયનો જોવામાં આવતાં નથી.

તો વિવેચનની પ્રવૃત્તિ કરતી વળાએ પ્રશ્ન થાય છે: આ વિવેચન ખરેખર શા માટે પ્રવૃત્ત થયું છે? એ કઈ દિશામાં જઈ રહ્યું છે? આ પ્રશ્ન આપણને જ થાય છે એવું નથી. વિલિયમ રેય એના પુસ્તક ‘ લિટરરી મિનિંગ ’માં આવી જ ચિન્તા પ્રકટ કરે છે. આપણને એમ લાગે છે કે જાણે આપણે એક નવા યુગના આરંભસ્થાને ઊભાં છીએ. આથી જૂનું તોડવાનો

આસુરી ઉત્સાહ એમાં દેખાય છે, પણ તેટલા પ્રમાણમાં એ તોડવા માટેની તાર્કિક ભૂમિકા સ્થાપી આપવાનો ઉદ્યમ એનામાં દેખાતો નથી. વિવેચન પાછળ ખરચાતી ઘણી શક્તિ આવાં આંદોલનોને વર્ણવવામાં વપરાઈ જાય છે. આપણી પાસે સાચો ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્ય પણ નથી, જે આવી પ્રવૃત્તિને સાર્થક બનાવે. આવાં આંદોલનોને આપણી સર્જનપ્રવૃત્તિ સાથે સીધો સંબંધ હોતો નથી જો પશ્ચિમમાં સંરચનાવાદ, સંકેતવિજ્ઞાન, અનુઅર્વાચીનતા કે વિઘટનવાદની બોલબાલા થાય છે તો 'પ્લાસ્ટિકની સૂંઢને ગાંગડે ગાંધી થનારા' તરત જ નીકળી આવે છે. એ વિશે ધીરજ અને ખંતથી ઊંડો અભ્યાસ કરવાની કે એને જરૂરી બીજી વિદ્યાશાખાઓ વિશે પણ જાણી લેવાની એને જરૂર લાગતી નથી. આજે તો સાહિત્યનો અભ્યાસ પશ્ચિમમાં બીજી અનેક વિદ્યાશાખાઓ સાથે સંબંધ ધરાવતો થઈ ગયો છે. એ વિદ્યાશાખાઓ વિશેની જાણકારી નહિ હોય તો જ્યાં એ નવા અભિગમોને ,અહીં પ્રચારવા-પ્રસારવામાં અમે જ પહેલા છીએ એ પુરવાર કરવાની મહેચ્છાને કારણે પ્રવૃત્ત થનારો એક વર્ગ ઊભો થયો છે. આ પ્રશ્નો ત્યાંની જે સર્જનાત્મક પરિસ્થિતિને આધારે ઊભા થયા તેની સામાજિક–સાંસ્કૃતિક–દાર્શનિક ભૂમિકાની ઝાઝી ખબર રાખ્યા વિના એક લાંબી સંદર્ભસૂચિ (પછી ભલેને તેમાંનું પોતે ઝાઝું વાંચ્યું નહિ હોય) આપી દઈને બેત્રણ નિબંધો ઉપરાછાપરી લખી નાખી દેકારો બોલાવી દેવાનું વીરત્વ પ્રકટ કરનારા પણ આપણે ત્યાં છે, તો વળી આ બધા પ્રશ્નોને ને આપણને શી લેવાદેવા છે એમ વિચારનારો એક વર્ગ પણ છે. એઓ તો એ બધાંથી મોઢું ફેરવી લઈને આવી પ્રવૃત્તિ આપણા માટે વિઘાતક નીવડશે એવું શાપવચન ઉચ્ચારીને સંતોષ માને છે.

આપણી સ્થાપિત પરંપરાને જે કાંઈ આપવાનું છે તેને પૂરી સમજથી પામીને આત્મસાત્ કરીને પછી જ એ પરંપરાને ઉલ્લંઘી જવાની રહે છે. પરંપરાનિષ્ઠ અને પરંપરાવિદ્રોહી એવા બે જ વર્ગો આપણે ત્યાં દેખાય છે. પોતાની આલોચના પાછળ રહેલાં ગૃહીતો અને એના સૂચિતાર્થોને ધીરજથી તપાસવાની પણ દાનત દેખાતી નથી. આ સ્થિતિમાં વિવેચનની કેટલીક મૂળભૂત બાબતો વિશે વિચારવું અનિવાર્ય બની રહ્યું છે.

(૧૩–૧૧–૮૪) [ક્રમશઃ

ડૉ. ગણેશ દેવી

અનુ. નિયતિ દેરાસરી

છેલ્લાં કેટલાંક વર્ષોથી આપણા વિવેચકોમાં ભારતીય સાહિત્ય પરત્વેની તુલનાત્મક સભાનતા પ્રવર્તે છે. સાહિત્યપરંપરાની મર્યાદાઓ ઓળંગીને સમાંતર કૃતિઓ અને અભિગમો સંયોજતા કેટલાક છૂટાછવાયા, નબળા પ્રયાસો થયા પણ છે, અને અંગ્રેજી સાહિત્યાભ્યાસના કહેવાતા શૂન્યાવકાશે આપણને આપણા 'પોતાના' સાહિત્ય તરફ પ્રવૃત્ત કરીને જાણે આપણા ઉપર ઉપકાર કર્યો છે. વિવિધ સાહિત્યોનું આદાન-પ્રદાન ભારતમાં કંઈ નવું નથી. ખાસ કરીને ભક્તિયુગની કવિતામાં અને સ્વાતંત્ર્યચળવળના ગાળામાં લખાયેલા સાહિત્યમાં આ પ્રકારનું આદાન-પ્રદાન જોવા મળે છે. પરંતુ હવે કદાચ પહેલી જ વાર, આ પ્રવૃત્તિને એક વ્યવસ્થિત 'કાર્યક્રમ'નું રૂપ આપવામાં આવેલું છે.* આમ બનવાનું એક કારણ તો એ હોઈ શકે કે આજકાલ બીજા દેશોમાં સાહિત્યના તુલનાત્મક અભ્યાસની ફેશન પ્રવર્તે છે, અથવા તો આપણી વર્તમાન વિવેચન-પ્રણાલીની અપર્યાપ્તતા ઉદ્દીપન વિભાવની ગરજ સારે છે, છતાં એ અપર્યાપ્તતા એકલી જ આપણને તુલનાત્મક સાહિત્ય પ્રત્યે દોરવાની ફરજ ન પાડે. અને જો આમ જ હોય તો આપણે તે દિશામાં ખાસ કશું મેળવી નહિ શકીએ એમ લાગે છે. તેમ છતાં તુલનાત્મક પદ્ધતિથી આપણે આપણા સાહિત્યને નવી દૃષ્ટિથી જોઈ શકીએ એ શક્યતા પણ નકારી તો ન જ શકાય. તેથી, તુલનાત્મક સાહિત્ય ભારતીય સાહિત્યના સંદર્ભમાં એક મહત્ત્વનું પ્રાસું બની રહે છે કે કેમ, તે તપાસવું જરૂરી છે તેમ મને લાગે છે. આપણે તુલનાત્મક સાહિત્યનો ઉપયોગ કઈ રીતે કરીએ છીએ તેનો આધાર સૌપ્રથમ તો આ વિભાવના દ્વારા આપણે શું સમજીએ છીએ તેની ઉપર રહેલો છે. દરેક વિવેચનની વિભાવનાઓ થોડેઘણે અંશે તો વિવાદાસ્પદ બની જ રહે છે.

---

* જાન્યુઆરી-૧૯૮૪માં દિલ્હીમાં Comparative Indian Literature Associationના ઉપક્રમે યોજાયેલ પરિસંવાદમાં રજૂ થયેલ નિબંધ.

ઍડમન્ડ લીચ 'સ્ટ્રક્ચરાલીઝમ'માં નોંધે છે કે આજકાલ સંરચનાવાદી બનવું ઘણું જ ફેશનબલ બની ગયું છે, વાસ્તવમાં એનો અર્થ કોઈ નથી જાણતું ![1] એક એનસાઈક્લોપીડિયામાં 'રોમાન્ટીસીઝમ' ઉપરનો નિબંધ કંઈક આ રીતે શરૂ થાય છે : 'રોમાન્ટીસીઝમ'નો સાચો અર્થ કોઈ જાણતું નથી[2] અને એલ. લ્યુકસે 'રોમાન્ટીસીઝમ'નો કેન્દ્રવર્તી અર્થ શોધવા પ્રયત્ન કર્યો અને તેમ કરવા જતાં તેમને રોમાન્ટીસીઝમની ૧૧,૩૯૬ જુદી જુદી વ્યાખ્યાઓ મળી, જેમાની દરેક વ્યાખ્યા એકબીજીથી તદ્દન ભિન્ન જ હતી ![3] આ સંદર્ભમાં તુલનાત્મક સાહિત્યની વિભાવના વિશે ચોક્કસપણે કશુ કહી ના શકાય. આ પરિભાષાની વ્યુત્પત્તિ વિશે અભ્યાસ કર્યા પછી રેને વેલેક આપણને જણાવે છે કે આ પરિભાષાનું 'એટલું તો જાતજાતનુ અર્થઘટન' થયું છે કે તમને એમ જ લાગે કે આ એક નામ હેઠળ ઘણીબધી વિભાવનાઓની વાત થઈ રહી છે, અથવા તો 'મુખ્ય ભાષાઓના એના અર્થસંદર્ભને' લક્ષમાં રાખીને મર્યાદિતપણે તેનો વિચાર થઈ રહ્યો છે.[4] તુલનાત્મક સાહિત્યના અમેરિકી પ્રાધ્યાપક લેઇન કૂપરને મતે આ પરિભાષા અર્થહીન છે, કારણ કે તે કોઈ અર્થમાં કે વાક્યરચનામા પરિણમતી નથી.[5] ('સાહિત્યનો તુલનાત્મક અભ્યાસ') એવી થોડી શિથિલ પરિભાષા તેમણે પસંદ કરી ત્યારથી દરેક તુલનાકારને આ ક્ષેત્ર અંગે કોઈ એક ચોક્કસ વલણ અપનાવવું જ પડ્યું છે, પછી ભલે ને તે વેલેક, પ્રવર કે લેવિન હોય.

રોમાન્ટિક લેખકને આપણે રોમાન્ટીસીઝમ સાથે સાંકળી શકીએ, સંરચનાવાદી વિવેચકને આપણે સંરચનાવાદ સાથે સાંકળી શકીએ પરંતુ તુલનાત્મક પદ્ધતિને સ્વીકારતા વિવેચકને માટે આપણે ઓછામાં ઓછી બે પરિભાષાઓ સમજાવવી પડે : તુલનાવાદી વિવેચક (a comparatist critic) અને તુલનાત્મકવાદી વિવેચક (a comparativist critic). આ રીતે જોનાં ઍપ્રુત બ્લની અભ્યાસપદ્ધતિ તુલનાવાદી વિવેચક માટેની છે,[6] જ્યારે મૅન્ડલબૉમનું વિભાગીકરણ તુલનાત્મકવાદી વિવેચક માટે છે[7] પણ મૂળભૂત પરિભાષાઓનુ આ પ્રકારનું ભૌગોલિક વિભાગીકરણ તે માત્ર વ્યુત્પત્તિગત અકસ્માત ન ગણાવી શકાય. તાત્ત્વિક અભિગમ અને અભ્યાસપદ્ધતિમા રહેલ મૂળભૂત ભેદ આ દ્વારા સૂચવાય છે. તુલનાત્મકવાદી વિવેચકો જેને સાહિત્યનું 'અરાષ્ટ્રીયકરણ' કહે છે, તે તરફ તુલનાવાદી વિવેચકો વધારે ઝોક બતાવે છે.[8] તુલનાકારોના પિતામહ સમાન કવિ ગોયટેએ તો જાહેર કર્યું હતું કે કવિતા તો સમગ્ર માનવજાતનો વારસો છે. 'રાષ્ટ્રીય સાહિત્ય' એ તો હવે અર્થહીન પરિભાષા થઈ ગઈ

છે. હવે તો વિશ્વસાહિત્યનો યુગ આવ્યો છે, અને તેને સાકાર કરવા દરેકે ફાળો આપવો જોઈએ.[9] બીજી તરફ તુલનાત્મક વિવેચકો ઐતિહાસિક અને સામાજિક સંબંધોના ચોક્કસ પ્રકારના પ્રશ્નોમાં અને diachronic studyમાં (બે કૃતિઓ વચ્ચેના અંતરના અભ્યાસમાં) વધુ રસ ધરાવે છે, જો કે બંને પ્રકારના વિવેચકો તુલનાત્મક સાહિત્ય — જે સંયોજનલક્ષી છે, પૃથક્કરણલક્ષી નહિ — ના હાર્દને તો વળગી જ રહે છે, તેમ છતાં તેમાં પરસ્પરનો અવિશ્વાસ વિપુલ પ્રમાણમાં છે. રેને વેલેક તેમના 'કમ્પેરેટિવ લિટરેચર ટુ-ડે' નામના પ્રખ્યાત નિબંધમાં આ ભેદ બહુ સ્પષ્ટ કરી આપે છે. તો હેરી લેવિન અમેરિકન–હંગેરિયન સંયુક્ત સ્ટડી પ્રોજેક્ટ વિશે આ પ્રમાણે નોંધે છે :

'આપણે જ્યારે એક વાસ્તવવાદી ચળવળ તરફ પ્રયાણ કરી રહ્યાં છીએ ત્યારે ગોર્કી અને સ્તાલિન પાસેથી મેળવેલી સમાજવાદી વાસ્તવવાદની અનૈતિહાસિક વિભાવનાને આપણા રશિયન બિરાદરો હજુ પણ વળગી રહ્યા છે. બેલગ્રેડ ખાતે આવું જાણીને થોડી અસ્વસ્થતા થઈ. તેમાંથી શું બહાર આવશે તે જાણવા હું આતુર છું. દેશદેશની આદર્શવાદી વિચારધારાઓના સીમાડાઓને અતિક્રમી જાય તેવા વિદ્વત્તાપૂર્ણ સહકારને આપણે તો આગળ ધપાવવો રહ્યો. પરંતુ ગયા ઉનાળામાં જેમ સામ્યવાદીઓએ પૂછ્યું હતું તેમ આપણા સમર્થકો તેમની વિચારણાઓ સ્વીકારી લેવા આપણને કહેશે ખરાં ?'[10]

૧૯૬૮માં અમેરિકન કમ્પેરેટિવ લિટરેચર એસોસિયેશનની ત્રિવાર્ષિક બેઠકમાં લેવિને પ્રમુખસ્થાનેથી કરેલા સંબોધનનો આ અંશ છે. જે હોય તે, અમેરિકનો અને યુરોપિયનો તો આમાંથી મુક્ત થઈ શકે તેમ નથી, અને આપણે અત્યારે તેની ચિંતા યે કરવી નથી. પરંતુ બેમાંથી એક પરિભાષા પસંદ કરતી વખતે આપણો તુલનાવાદી વિવેચક પોતાની સગવડ ખાતર અજાણપણે જ 'સમાજલક્ષી સાહિત્યની ફિલસૂફી' એવી એક પરિભાષા પસંદ કરે છે અને તે ઇચ્છનીય નથી.

જો તુલનાત્મક અભ્યાસમાં એકસરખી પદ્ધતિઓનું એક સર્વસામાન્ય માળખું હોત તો પરિભાષાના આવા ગૂંચવાડા ઊભા ના થાત. રાષ્ટ્રીય ચારિત્ર્ય, રાષ્ટ્રીય સાહિત્ય, ગ્રહણશીલતા, સંક્રમણ કોમ્યુનિકેશન, પ્રભાવ, સાદૃશ્ય, પરંપરા, અનુવાદ, રૂપાંતર, વિષયવસ્તુ, પ્રીફીગરેશન્સ, સાહિત્યપ્રકારો, સાહિત્યિક ચળવળો, યુગ સંરચનાઓ અને વિચારધારાઓ — આ બધાં જુદાં જુદાં ક્ષેત્રોને તુલનાત્મક સાહિત્ય આવરી લે છે. આ ઉપરાંત પુરાકથા, પુરા-

કલ્પન, બાની, શૈલી, પરાભૌતિકશાસ્ત્ર વગેરે વગેરે આંતર-ક્ષેત્રીય વિદ્યાશાખાઓ જે એક તરફ સાહિત્ય અને બીજી તરફ સમાજશાસ્ત્ર, બ્રહ્મવિદ્યા, રાજનીતિશાસ્ત્ર, ઇતિહાસ, શૈલીવિજ્ઞાન અને ભાષાશાસ્ત્રની સાથે સંકળાયેલી છે. આ સર્વસામાન્ય અભ્યાસપદ્ધતિ વળી કેન્દ્રગામી અને કેન્દ્રોત્સારી, ડાયક્રૉનિક અને સિન્ક્રૉનિક, ઐતિહાસિકતાવાદ અને રૂપરચનાવાદ, આંતર-સાંસ્કૃતિક અને સંસ્કૃતિગત (intra culture) એમ વહેંચાયેલી છે. તુલનાત્મક સાહિત્યના વિષયની સૂચિનો તો પાર જ નથી. ખરું જોતાં તો, તુલનાત્મક સાહિત્ય સાધ્ય છે કે સાધન છે તે અંગે પણ મતભેદ પ્રવર્તે છે.[11]

'રોમાન્ટીસીઝમ' જેવી પરિભાષાનો ગૂંચવાડો તો તે પ્રવૃત્તિનો સમગ્ર ઇતિહાસ આલેખી દૂર કરી શકાય, અથવા તો 'રોમાન્ટીસીઝમ'થી જુદી પડતી, દાખલા તરીકે 'ક્લાસીસીઝમ', વાસ્તવવાદ, આધુનિકતાવાદ પ્રવૃત્તિના સંદર્ભમાં પ્રયોજીને દૂર કરી શકાય પણ તુલનાત્મક સાહિત્યમાં આ શક્ય નથી કારણ કે તેણે કદી એક 'ચળવળ'નુ સ્વરૂપ જ લીધું નથી. વળી તેની ઐતિહાસિક સીમારેખાઓ અત્યંત ધૂંધળી છે. ડેવીડ ડાઇચેસ '**ક્રિટિકલ એપ્રોચીઝ ટુ લિટરેચર**'માં ડૉ જહોનસનની 'લાઈફ ઑફ પોપ'માંથી તુલનાત્મક પદ્ધતિનુ ઉદાહરણ આપે છે.[12] તેમને મતે ડ્રાયડને પણ શેક્સપીઅરના મૂલ્યાંકનમાં આ જ પદ્ધતિ અપનાવી છે. તુલનાત્મક પદ્ધતિનો આ જો સાચો નમૂનો હોય તો ગ્રીક ટ્રેજડી અને કૉમેડી ઉપરના કવિ હોમરના પ્રભાવની તુલનાત્મક યોગ્યતા વિશે એરિસ્ટોટલ જે ટીકા કરે છે તેનું શું? તે કહે છે: 'જે રીતે હોમરનાં 'ઈલીયડ' અને 'ઓડેસી' આપણી ટ્રેજડીઓ સાથે સંકળાયેલાં છે, તે જ રીતે તેનું 'માર્ગીટસ' આપણી કૉમેડી સાથે સંકળાયેલું છે.'[13]

પાશ્ચાત્ય સાહિત્યપરંપરામાં એવું કયું પ્રસ્થાનબિંદુ છે કે જ્યાંથી તુલનાત્મક સાહિત્ય સર્વસામાન્ય સાહિત્યથી જુદું પડ્યું છે અથવા તો પૂરક બન્યું છે?

જ્યારે જ્યારે વિવેચક કોઈ સાહિત્યકૃતિની ચર્ચા કરે છે ત્યારે એવી બીજી કૃતિઓ વિશેની તેની સભાનતાની આમેજ કરી લેતો હોય છે, એ અર્થમાં દરેક વિવેચન 'તુલનાત્મક' કહેવાય તો પછી તુલનાત્મક સાહિત્ય સર્વસામાન્ય સાહિત્યથી કઈ રીતે જુદું પડે છે? એવો કોઈ તફાવત શક્ય છે ખરો? રેને વેલેક સ્પષ્ટ રીતે આનો ઉત્તર નકારમાં આપે છે: 'સર્વસામાન્ય સાહિત્ય અને તુલનાત્મક સાહિત્ય વચ્ચેનો તફાવત કૃત્રિમ છે'[14] આમ છતાં તેઓ

આવા વિભાગીકરણને સંપૂર્ણપણે દૂર કરવા માંગતા નથી. ઊલટાની તેઓ એક બીજી પરિભાષા ઉમેરે છે, અને તે છે 'રાષ્ટ્રીય સાહિત્ય', અને તે સર્વ-સામાન્ય સાહિત્યથી વિરુદ્ધ છે: 'તુલનાત્મક સાહિત્ય રાષ્ટ્રીય પૂર્વગ્રહોને અને પ્રાંતીયતાને જરૂર દૂર કરવા માંગે છે, પરંતુ એનો અર્થ એવો નથી કે તે જુદી જુદી રાષ્ટ્રીય પરંપરાઓના અસ્તિત્વ અને એના સત્ત્વને ઓછાં કરવા કે તેની અવગણના કરવા માંગે છે. ખોટી અને બિનજરૂરી પસંદગીઓ કરતાં આપણે ખૂબ સાવધ રહેવું જોઈએ. આપણને રાષ્ટ્રીય સાહિત્ય અને સર્વસામાન્ય સાહિત્ય જોઈએ છે, આપણને સાહિત્યનો ઇતિહાસ અને સાહિત્યના વિવેચનનો પણ ખપ છે અને માત્ર તુલનાત્મક સાહિત્ય જ આપી શકે તેવો એક વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્ય આપણને જોઈએ છે.'[૧૫] એટલે તુલનાત્મક સાહિત્ય એની અભ્યાસપદ્ધતિ, એના ઐતિહાસિક ઉદ્દ્ભવ અને વિકાસને અથવા તો એની વિરોધી ભૂમિકાના સંદર્ભમાં વર્ણવી શકાય નહિ. આ પરિભાષા વ્યવહારમાં એટલી તો રૂઢ થયેલી છે કે તેને કોઈ અમૂર્તતા તરફ દોરી જતી વ્યવસ્થિત વ્યાખ્યામાં ઢાળી શકાય નહિ. તેથી તુલનાત્મક સાહિત્યના કોઈ પણ ઉત્સાહી ભારતીય વિવેચકને કોઈ તૈયાર સિદ્ધાંત નહિ પણ માત્ર સર્વ-સામાન્ય હાર્દ જ ઉપયોગમાં આવી શકે. અને આ જેટલી સારી રીતે કરી શકાય તેટલું ઇચ્છનીય. ભારતીય વિવેચકે કેવા પ્રકારનું સર્વસામાન્ય હાર્દ વાપરવું તેનું સૂચન મૅથ્યુ આર્નોલ્ડના શબ્દોમાં મળી રહે છે: '(સાહિત્યમાં) દરેક જગ્યાએ સંબંધો છે, દરેક કૃતિ દૃષ્ટાંત છે. કોઈ પણ સાહિત્યિક ઘટના કે કોઈ પણ ભાષાનું સાહિત્ય બીજી સાહિત્યિક ઘટનાઓ કે બીજી ભાષાઓના સાહિત્યના સંદર્ભે જ સમજી શકાય.'[૧૬]

આ એક ઉચ્ચ અને અનુકરણીય આદર્શ છે પણ આભાસી સમાંતરતાઓ અને સાચી સમાંતરતાઓ વચ્ચેનો તફાવત આપણે સાવધાનીપૂર્વક જોવો પડશે. જુદા જુદા ભારતીય સાહિત્યો વચ્ચે ભારતીયતાની એક સર્વસામાન્ય છબી ઉપસાવી કાઢીએ એટલે જાણે કે આપણે રાષ્ટ્રીય સાહિત્ય સાથે સંબંધ સ્થાપી દીધો! આ રીતે સંબંધો શોધવા એ સહેલામાં સહેલું અને ઉપરછલ્લું કાર્ય છે. મને તો એમ લાગે છે કે આવો વધુ પડતો દાવો કરવામાં આપણી શક્તિઓ જરા વધુ પ્રમાણમાં વપરાઈ જાય છે અને એક ભ્રામક ગૃહીત લઈને શરૂઆત કરીએ છીએ. એક જ ભાષાકુળ, એક જ રાષ્ટ્રીયતા કે એક જ સંસ્કૃતિ — આ બધું હોવા છતાં એક જ પ્રકારનો સાહિત્યિક વારસો (singleness of literature) શક્ય ન પણ બને. ડઝનથી ય વધારે દેશોનું સાહિત્ય અંગ્રેજી-

ભાષામાં લખાયેલું છે (તેમાંનું એક તે અંગ્રેજીમાં લખાતું ભારતીય સાહિત્ય). તેવું જ સ્પેનીશ કે ફ્રેન્ચ ભાષા માટે પણ કહી શકાય. પરંતુ ઇગ્લીશ-કેનેડીઅન એક જ સાહિત્ય છે એવું ના કહી શકાય રાષ્ટ્રીયતાની વિભાવના તો ૧૯મી સદીના યુરોપની રાજકીય વિભાવના છે. તેને વિવેચનની વિભાવનામાં બહુ ચોક્કસ રીતે પ્રયોજી ના શકાય. સાહિત્યની સીમાઓ રાજકીય સીમાઓને મુકાબલે સામાન્ય રીતે વધુ સુદૃઢ હોય છે, અને તે બંનેનું અભિન્ન હોવું જરૂરી નથી. ભારતીય સાહિત્યના એક સમાન વારસાની દલીલ કરતી વેળાએ મુખ્યત્વે આપણે સહિયારી ભારતીય સંસ્કૃતિની જે વાત કરીએ છીએ તે માટે યુરોપનું દૃષ્ટાંત આપી શકાય. ત્યાં આગળ વિવિધ ભાષાનાં સાહિત્ય ઐતિહાસિક અને ચિંતનાત્મક ભૂમિકામાં આપણી ભાષાના સાહિત્ય કરતાં વધુ પ્રમાણમાં સહભાગી થાય છે કદાચ સાહિત્યની એકતાનું એકમાત્ર મહત્ત્વનું પાસું પરંપરાની એકતા જ છે: આ પરંપરા એટલે સામૂહિક સાહિત્યિક સંવિત્તિ, જેની સાથે કોઈ લેખક પોતાનો અર્થપૂર્ણ સંબંધ સ્થાપી શકે, પછી તે સંબંધ ભલેને વિદ્રોહાત્મક કેમ ન હોય. આપણે ત્યાં મલયાલમ લેખક પોતાને બંગાળી લેખક સાથે સાંકળી શકતો નથી કે નથી કોઈ સમકાલીન લેખક સંસ્કૃત સાહિત્યની પરંપરા સાથે પોતાને સાંકળી શકતો એટલે પછી આપણે જ્યારે ભારતીય સાહિત્ય વિશે કશું કહીએ ત્યારે તે સાવ અસંગત લાગે. આપણા તુલનાત્મક અભ્યાસનો આધાર ભારતીય સાહિત્યને આપણે કેવી રીતે તપાસીએ છીએ તેના ઉપર રહેલો છે. એટલે આ બાબતનો પૂરેપૂરો વિચાર કરવો જ રહ્યો. સુનીતિકુમાર ચેટર્જી, કુમારસ્વામી કે શ્રી અરવિંદની માફક આપણે પણ ભારતીય સાહિત્યને એક સાહિત્ય તરીકે ગણીએ તો આપણા તુલનાત્મક પ્રયાસો આન્તર-સાંસ્કૃતિક બની રહેશે. બીજી તરફ, આપણે ભારતીય સાહિત્યને સાહિત્ય-સમૂહ તરીકે ગણીશું તો તે પ્રયાસ સંસ્કૃતિગત બની રહેશે આ બીજો પ્રકાર મારા મતે ભારતીય સંદર્ભમાં વધુ સાર્થક છે. આપણા સાહિત્યની એકતા વિશેની આપણી સમજ ઘણી ખોટી છે, એના એક દૃષ્ટાંત તરીકે નવનીતદેવ સેનનું આ અવતરણ જોવા જેવું છે: 'બધાં જ ભારતીય સાહિત્યના વિષયવસ્તુઓનું જો પૃથક્કરણ કરવામાં આવે તો એક આગવું જ ભારતીય લક્ષણ જુદું પડી આવે. આપણે બધાં જ દુકાળ યુદ્ધો, કોમી રમખાણો અને સૂક્ષ્મ એવા વિનાશમાંથી પણ એકસરખી રીતે પસાર થયા છીએ પ્રાગ્ સંસ્થાનવાદી સંસ્કૃતિઓ (પ્રાચીન અને મધ્યકાલીન), સંસ્થાનવાદી પ્રભાવ, ઉત્તર સંસ્થાનવાદી આત્મખોજ, આ

બધું સમગ્ર ભારતીય સાહિત્યમાં પ્રતિબિંબિત થયેલું છે. અને આ ઘટનાને સમગ્ર પ્રજાની એક સતત વિકસતી આવતી પ્રક્રિયા તરીકે ઓળખી શકાય.'

નવનીતદેવ સેન જે માપદંડની વાત કરે છે તેવી ચાળણી જરૂર રાક્ષસી કદની હોવી જોઈએ કારણ કે છેલ્લાં કેટલાંક વર્ષોના ઇતિહાસને બાદ કરતાં હજુ સુધી આપણે આવાં યુદ્ધો અને આવા દુકાળનો સામનો કર્યો નથી. દાખલા તરીકે ખ્રિસ્તી ધર્મે કેરાલામાં મૂળ નાંખ્યા પછી લગભગ પંદરસો વર્ષે તે બંગાળમાં પ્રવેશ્યો. સોળમી સદીમાં જ્યારે રાજપૂતો અને મરાઠાઓ રાજકીય બળવાની વાતો કરતા હતા ત્યારે ભૌગોલિક દૃષ્ટિએ આ બન્ને પ્રદેશો વચ્ચે જીવતી ગુજરાતી પ્રજા જૈન ધર્મ અને વૈષ્ણવ ધર્મને પાળતી હતી. ગોવા અને કાશ્મીર વચ્ચે સામાન્ય પ્રકારની સમાંતરતાઓ સિવાય બીજી કોઈ સમાનતા સંભવી શકે ખરી ? ડોગરી અને કોંકણી સાહિત્યને એક સાથે રાખીને ઝીણવટ-પૂર્વક તપાસવા માટેનું સાધન કેવું હોવું જોઈએ ?

આનું કારણ એ જ કે સાંસ્કૃતિક તફાવતો આપણે માની લઈએ છીએ એના કરતાં ઘણાં મોટા પ્રમાણમાં છે. તેથી જ તો બે ભાષાના ઘણા લેખકો મુંબઈ જેવી નગરીમાં પાડોશીઓ તરીકે રહેતાં હોવા છતાં મરાઠી સાહિત્યમાં દલિતપંથી ચળવળ ચાલી, ને ગુજરાતમાં નહિ. વળી અંગ્રેજીમાં લખતા ઘણા ભારતીય કવિઓ પણ મુંબઈમાં જ રહે છે છતાં પ્રાદેશિક કવિતાની ધારાઓ તેમની કવિતામાં જોવા નહિ મળે. તેઓ એક જુદી જ કાવ્યપરંપરાને વરેલા છે. ઊંડી સૂઝ ધરાવતો કોઈ લેખક આ જોવાનું ચૂકતો નથી.

ભારતીય સાહિત્યનો એક સમાન સાહિત્યિક વારસો એક ઐતિહાસિક પરિસ્થિતિને આભારી છે. આ વિચારને વધુ અમલી બનાવ્યો પશ્ચિમના પ્રાચ્યવિદોએ અને ભારતીય વિદ્યાવિદોએ. આ વૈવિધ્યસભર દેશમાં એક સર્વ-સામાન્ય સાહિત્ય હોય કે સો જુદાં જુદાં સાહિત્યો હોય, તેની તેમને ખાસ દરકાર નહોતી કારણ કે તેમના અભ્યાસનો મુખ્ય હેતુ તો બર્બર સમાજની અદ્ભુત ગાથાઓ પૂરતો જ મર્યાદિત હતો. જેમણે માક્સમ્યૂલરનું 'હેરીટેઈજ ઑફ ઇન્ડિયા' નામનું પુસ્તક વાંચ્યું છે તેઓ જાણે છે કે પ્રાચ્યવિદ્યા આપણી સંસ્કૃતિની અટપટી રચના તરફ કેટલી ભાવનાશૂન્ય છે. મ્યૂલર કહે છે : 'ભારતીયોને હવે આપણે એક અભણ પ્રજા તરીકે ના ગણાવી શકીએ, ન તો તેમની કવિતાને અણઘડ કે લોકભોગ્ય કહી શકીએ. ઊલટાનું, હવે આપણે તેમનું મૂલ્યાંકન ઇરાની અને અરબી, ફ્રેન્ચ અને ઇટાલિયન સાહિત્યના ધોરણે

કરી શકીએ, અને એ ધોરણે મૂલ્યાંકન કરતાં કાલિદાસનાં નાટકો, જે કૃતિઓ આપણાં પુસ્તકાલયોમાં ધૂળ ખાતી પડી રહી છે (ન વપરાવાને કારણે) તેના કરતાં કંઈ વધારે ચડિયાતાં નથી'[18]

પ્રાચ્યવિદ્યા મુખ્યત્વે ભાષા અંગેના કુતૂહલમાં રસ ધરાવતી હોવાને લીધે તે સંસ્કૃતની પરંપરા વચ્ચે જ રહી અને તેણે પ્રાંતીય સાંસ્કૃતિક ભેદ તરફ કંઈ ધ્યાન આપ્યું નહિ દાખલા તરીકે, અઢારમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં નેથેનીયલ હેલ્હેડે બંગાળી ભાષામાં વ્યાકરણકોશ બહાર પાડ્યો ત્યારે તેના અવલોકનકારોએ બંગાળી અને સંસ્કૃતના સામ્ય અંગે લંબાણપૂર્વક ચર્ચા કરેલી તાજેતરમાં પ્રસિદ્ધ થયેલા હેલ્હેડના જીવનચરિત્રમાં એમ કહેવાયું છે કે સંસ્કૃત વિશે વધુ માહિતી મેળવવા માટે જ જોન્સ, રોબર્ટસન, મોરીસ અને ખાસ તો એડવર્ડ હેલ્હેડના બંગાળી વ્યાકરણકોશમાંથી એટલું તો ટાંક્યું હતું કે ઘણી વખત તેને જ સંસ્કૃતના વ્યાકરણ તરીકે ગણવાની ભૂલ થઈ જતી[19]

ગુજરાતી વ્યાકરણ રચનાર ફાર્બસને પણ આવો જ આવકાર મળ્યો. છતાં આખા ભારતવર્ષને એક જ પ્રકારના સાહિત્ય વારસાવાળા એક દેશ તરીકે ઓળખાવતા પ્રાચ્યવિદોનો દોષ કોઈ ના કાઢી શકે જો કે વર્તમાન સમયમાં આવી ભૂલ ચાલુ રાખવી તે અક્ષમ્ય છે આપણા દેશમાં સાહિત્યની જુદી જુદી પરંપરાઓ વચ્ચેના તફાવતને સમજવા આપણે ભારતની પુરાતત્ત્વ વિદ્યાએ ઘડેલી આ ભૂમિને બાજુએ રાખવી પડશે, નહિ તો આપણો તુલનાત્મક અભ્યાસ પણ પુરાતત્ત્વવિદ્યાનો બીજો એક પ્રકાર જ બની રહેશે આ ઉપરથી એમ તારવી શકાય કે સાચા ભારતીય તુલનાવાદીએ ભારતીય સાહિત્યમાંની જ કોઈ એક ભાષાને પાયારૂપ માનીને આગળ ચાલવું રહ્યું ત્યારપછી જ તે ભાષા અને સાહિત્યને અન્ય ભારતીય સાહિત્યો સાથે સાંકળીને તેની સીમાઓ વિસ્તારી શકાય સાહિત્યના અભ્યાસનું એક બીજું વધુ વ્યવહારુ પાસું મારા મુદ્દાના સમર્થન માટે અહીં ચર્ચવું જરૂરી છે જો તુલનાત્મક સાહિત્યનો હેતુ જુદાં જુદાં સાહિત્યો વચ્ચે ઉપયોગી એવી કડીઓ સ્થાપવાનો હોય તો આ પ્રક્રિયામાં તુલનાત્મક વિવેચકે પોતાની જાતને માધ્યમ માનીને ચાલવું પડશે નહિ તો જાદવપુર કે શિકાગોની 'જર્નલ ઓફ કમ્પેરેટિવ લિટરેચર'માં પ્રસિદ્ધ થયેલા મરાઠી અને ગુજરાતી તુલનાત્મક અભ્યાસની શી અગત્ય? આવો અભ્યાસ પરંપરાથી ચાલ્યા આવતા પુરાતત્ત્વના અભ્યાસથી સ્વરૂપ અને અંગની દૃષ્ટિએ ખાસ જુદો નહિ પડે આવા પ્રકારનું તુલનાત્મક સાહિત્ય તો આપણી

પાસે હાલની યુનિવર્સિટીપ્રથા ચાલુ થઈ ત્યારથી છે જ અને ઘણુંય અમૂલ્ય બુદ્ધિધન તેની પાછળ વેડફાઈ ગયું છે! કુમારસ્વામીના '**ધ ડાન્સ ઑફ શિવ**' અને અરવિંદનું '**ધ ફ્યુચર ઑફ પોએટ્રી**'– આ બે તુલનાત્મક પુસ્તકો છે. કુમારસ્વામીનું પુસ્તકમાં ભારતીય અને પાશ્ચાત્ય રસશાસ્ત્રનાં મૂળભૂત તત્ત્વો વિશે ઘણી જ વિદ્વત્તાભરી શૈલીમાં ચર્ચા થયેલી છે જ્યારે બીજા પુસ્તકમાં ઉત્તમ નીવડેલી ભારતીય અને પાશ્ચાત્ય કૃતિઓ અને વિચારણાઓનો સમન્વય સાધવાનો પ્રયાસ છે. અંગ્રેજીમાં લખાયાં હોવાં છતાં આ પુસ્તકોની ગંભીર નોંધ પશ્ચિમે લીધી નહિ અને અંગ્રેજીમાં લખાયાં હતાં એટલે ભારતીય સાહિત્યમાં પણ તેમની નોંધ લેવાઈ નહિ. બીજી તરફ તુલનાત્મક દૃષ્ટિએ ઓછી મૌલિકતા ધરાવતાં હોવા છતાં આપણી ભારતીય ભાષામાં લખાયેલ પુસ્તકો ગણાવી શકાય. દાખલા તરીકે, મરાઠી ભાષામાં બી. એસ. મર્ઢેકરના '**સૌન્દર્ય આણિ સાહિત્ય**' અને આર. બી. પાટણકરના '**સૌંદર્યમીમાંસા**'એ મરાઠી સાહિત્યજગતમાં ઊહાપોહ મચાવીને મરાઠી સાહિત્યમાં ફાળો આપ્યો છે. મને તો એમ લાગે છે કે આપણે કુમારસ્વામી અને અરવિંદની 'ઉજ્જ્વળ અસફળતા' ઉપરથી એ શીખવું જોઈએ કે ભારતીય તુલનાત્મક સાહિત્યના પાયામાં ભારતીય વિદ્યા નહિ પણ વૈયક્તિક ભાષા-સાહિત્ય રહેલું છે.

એક ભારતીય સાહિત્ય અને બીજા ભારતીય સાહિત્યની તુલનાને કયા અર્થમાં ભારતીય તુલનાત્મક અભ્યાસ કહી શકાય? એક ભારતીય ભાગના સાહિત્યને અન્ય ભારતીય ભાષાના સાહિત્ય સાથે સરખાવવાનું શક્ય નથી (અને એટલી આવડત છે કોનામાં?). દાખલા તરીકે, આસામ અને કેરાલાની ટૂંકી વાર્તાઓની તુલના તમે કઈ રીતે કરો? કોંકણી ભાષાને મરાઠી અને કન્નડ સાથે સહેલાઈથી સરખાવી શકાય પણ સિંધી કે પંજાબી સાથે કઈ રીતે સરખાવાય? આવા પ્રકારનો અભ્યાસ તુલનાત્મક સાહિત્ય કહેવાય ખરો, પણ ભારતીય તુલનાત્મક સાહિત્ય કે તુલનાત્મક ભારતીય સાહિત્ય ન કહેવાય. આપણે અમેરિકન કે ફ્રેન્ચ તુલનાત્મક સાહિત્યની શાખાઓ વિષે સાંભળીએ છીએ, પણ તુલનાત્મક યુરોપીય સાહિત્ય વિશે સાંભળતાં નથી. જો કે એવા અભ્યાસનાં કારણો ત્યાં વધારે સંભવે છે. ઉપરાંત, આપણી પાસે જો ઉત્તમ નીવડેલી ભારતીય કૃતિઓ હોત તો પણ કદાચ ભારતીય તુલનાત્મક અભ્યાસ શક્ય બનત. આવી કૃતિઓ સાથે દરેક પ્રકારનું ભારતીય સાહિત્ય સરખાવી શકાય. યુરોપમાં તો આવી કૃતિઓની ખોટ નથી. દાન્તે, શેઈક્સપીયર, ગોયટે, કાફકા, જોયસ, કેમૂ અને બીજાં ઘણાંની ગણના એમના રાષ્ટ્રીય સાહિત્યમાં

અને સાથે સાથે યુરોપીય સાહિત્યમાં કરી શકાય. ગેઇટ્સ જ્યારે વિશ્વ-સાહિત્યની વાત કરી ત્યારે જે કૃતિઓ પ્રાદેશિકતાના સીમાડાઓ વટાવીને બધાને સ્પર્શી શકે તેવી કૃતિઓ તેના મનમાં હોવી જોઈએ જેઓને આપણે આપણા બધા જ વ્યવહારુ હેતુઓ માટે વીસરી ગયાં છીએ તેવા સંસ્કૃત કવિઓને બાદ કરતાં એવો કોઈ ભારતીય સર્જક છે ખરો કે જેની કૃતિઓ દરેક ભારતીય ભાષામાં પ્રાપ્ય હોય અને જેણે દરેક ભારતીય સાહિત્યની રુચિને ઘડી હોય ? અને જેની કૃતિઓ મહત્ત્વના તુલનાત્મક સીમાચિહ્ન તરીકે વાપરી શકાય ? કવિ યેટ્સની ભારતીય વિદ્યા અને નોબેલ પુરસ્કાર દ્વારા ટાગોર 'ભારતીય' બન્યા. તુલનાત્મક સાહિત્ય પછી, પહેલા સાહિત્ય તો હોવું જ જોઈએ ને – નહિ તો માત્ર નામના જ તુલનાત્મક પૌરાણિક કથા, સમાજવિજ્ઞાન કે નૃવંશશાસ્ત્રના પરિચિત છટકામાં સપડાઈ જવાનો ભય રહે છે હેરી લેવિન કહ્યું છે તેમ જો તુલનાત્મક સાહિત્ય એની આસપાસનાં ક્ષેત્રો કરતાં વધુ વિકાસ સૂચવતું હોય તો તેનું કારણ એ છે કે બીજાં ક્ષેત્રો કરતા તે વધુ માગણીઓ રજૂ કરે છે; બીજાં ક્ષેત્રો કરતાં તે વધુ પૂર્વ-તૈયારીઓ પણ માગી લે છે. અને આ માંગણીઓના સંદર્ભે સમાધાન કરવું તેનો અર્થ જ તેના હાર્દને નુકસાન પહોંચાડવા સમાન છે.[૧૦]

આ વિષયમાં કામ કરનાર પાસેથી અત્યંત વ્યવસ્થિત અભ્યાસપદ્ધતિ જ નહિ પણ ઉચ્ચ સાહિત્યિક રુચિની પણ અપેક્ષા રહે છે. ભારતીય તુલનાત્મક સાહિત્ય સાથે સંકળાયેલી એટલી જ ગંભીર બીજી મુશ્કેલી એ છે કે આધુનિક ભારતમાં વિવેચનશાસ્ત્રની ખોટ છે તુલનાત્મક સાહિત્ય કોઈ શાસ્ત્ર નથી, એ તો વિવેચનનો માત્ર એક અભિગમ છે. અને તેથી જ તેના સાહિત્યનું મૂલ્યાંકન કરવામા તથા એક સાહિત્યને બીજા સાહિત્ય સાથે સાંકળવામાં આ અભિગમને બીજા સાહિત્યિક સિદ્ધાંતો ઉપર આધાર રાખવો જ પડે. આ રીતે ગાર્સિયા માર્ક્વેઝ અને ઇટલો કાલ્વીનોની સરખામણી કરવા 'ફેબ્યુલેશન'નો સિદ્ધાંત કામમાં લઈ શકાય અથવા તો ઑસ્ટ્રેલિયન અને ઐતિહાસિક ચેતના ધરાવતી કેનેડીયન નવલકથાઓની તુલનામાં 'ધ સેન્સ ઑફ એન એન્ડીંગ'ના સિદ્ધાંતનો ઉપયોગ કરી શકાય જો કે આ બધાં દૃષ્ટાન્તો સાથે સંકળાયેલા લેખકો એક સમાન સાહિત્યિક વારસો ધરાવે છે દુર્ભાગ્યે આપણા દેશમાં સાહિત્ય અને તેને સાંકળતા સિદ્ધાંતો એક જ સંસ્કૃતિની પેદાશ નથી. એટલે જ્યારે આપણે કેશવસુતનાં મરાઠી કાવ્યો અને બેન્દ્રેનાં કન્નડ કાવ્યો વચ્ચે તુલના કરીએ ત્યારે બ્રિટિશ રોમાન્ટિક

ટ્રેડીશનનો ઉલ્લેખ અનિવાર્ય બને છે. અહીં આપણે બે પ્રકારની તુલના કરીએ છીએ: એક તો કેશવસુત અને બાયરન વચ્ચેની તુલના, અને બેન્દ્રે તથા બ્લેઈક વચ્ચેની તુલના; અને બીજી, આ તુલનાઓની પણ પાછી તુલના. બધાં જ ભારતીય સાહિત્યને આ વાત લાગુ પડે છે: સમકાલીન કવિતાનાં મૂલ્યાંકન માટે આપણે સંકુલતા, સંદિગ્ધતા, આયરની, કલ્પન, ટેન્શન, virtual form વગેરે વિભાવનાઓનો ઉપયોગ કરવો જ રહ્યો. આપણે સામાજિક વાસ્તવનો ચિતાર ધરાવતી મરાઠી નવલકથાને બંગાળી નવલકથા સાથે સરખાવીએ ત્યારે ઝોલાં, બાલ્ઝાક, ડિકન્સ જેવા અન્ય લેખકોનો ઉલ્લેખ પણ કરવો જ રહ્યો. આ પ્રક્રિયાથી આપણે આપણી કૃતિઓમાંથી કશુંક અમૂલ્ય અને પ્રાણવાન ગુમાવી બેસીએ છીએ. પ્રાચીન કે અર્વાચીન સાહિત્યમાં અંતરસૂઝથી જેને આપણે સારું કહીએ છીએ તેને પણ વિવેચનશાસ્ત્રના યોગ્ય સિદ્ધાંતના અભાવને કારણે આપણે યોગ્ય ઠેરવી શકતા નથી. કોઈ સંકુચિત રાષ્ટ્રાભિમાનને લીધે નહિ, પણ એક ગંભીર પ્રશ્ન છે માટે હું આ રજૂ કરું છું. મારા મતના સમર્થન માટે મીનાક્ષી મુખર્જીએ કરેલા ત્રણ બંગાળી નવલકથાઓના તુલનાત્મક અભ્યાસનો એક અંશ અહીં રજૂ કરું છું: 'ભારતીય નવલકથાના વિવેચકોએ એમ જ માની લીધું છે કે પાશ્ચાત્ય નવલકથા અંગેના વિવેચનના નિયમો સીધેસીધા ભારતીય નવલકથાને પણ લાગુ પાડી શકાય. એમણે જે નવલકથાઓ પાશ્ચાત્ય નવલકથા સાથે બંધબેસતી આવે તેવી નવલકથાઓનાં જ ગુણગાન ગાયાં છે. આવાં પૂર્વનિર્ણીત પાશ્ચાત્ય માળખામાં બંધબેસતી ન થાય એવી કેટલીક કૃતિઓની અવગણના થઈ છે.'[21]

મીનાક્ષી મુખર્જીનું ભારતીય નવલકથા-વિવેચન અંગેનું આ અવલોકન અન્ય સાહિત્યને પણ લાગું પડે છે. જો આપણી પાસે વિવેચનના સંબંધકર્તા વિવેચનાત્મક ધોરણો નહિ હોય તો આપણે ઉત્તમ નીવડેલી ભારતીય કૃતિઓનો વિચાર નહિ કરી શકીએ. અને જો આ જ પરિસ્થિતિ ચાલુ રહે તો તુલનાત્મક સાહિત્ય વિશે વાત કરવી મુશ્કેલ છે. તેથી જો હુ એમ કહું કે કદાચ ભારતીય વિવેચક ભારતીય તુલનાત્મક સાહિત્ય કરતાં પાશ્ચાત્ય તુલનાત્મક સાહિત્યને વધુ ફાળો આપી શકે તેમ છે તો તે સાવ અસગત ના કહેવાય. સાચી વાત તો એ છે કે ફ્રાયના કહેવાથી આપણે બ્લેઈક પાછળ ઘેલાં થઈએ છીએ અને દેરદાના કહેવાથી આપણે ઍડમંડ ઝાબેનાં વખાણ કરીએ છીએ. પણ શ્રી અરવિંદના મહાકાવ્ય 'સાવિત્રી'ની તુલના આ અંગ્રેજી અને ફ્રેન્ચ કવિઓની કૃતિ સાથે થઈ શકે તેમ કોના આધારે કહીશું? જ્યાં સુધી 'આપણાં

લેખકોને

સાહિત્યકોશનું કામ આગળ વધી રહ્યું છે પરન્તુ હજુ ઘણા લેખકોની સંપૂર્ણ માહિતી મળી નથી, આથી બાકી રહેલા અને દિવંગત લેખકોના સ્વજનો સંપાદક પર સરનામાં મોકલી આપે જેથી તેમના પર ભરી મોકલવાનું માહિતીપત્રક મોકલી શકાય. સંપાદક : ગુજરાતી સાહિત્યકોશ, ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, ગોવર્ધન ભવન, આશ્રમ માર્ગ, અમદાવાદ–૩૮૦ ૦૦૯.

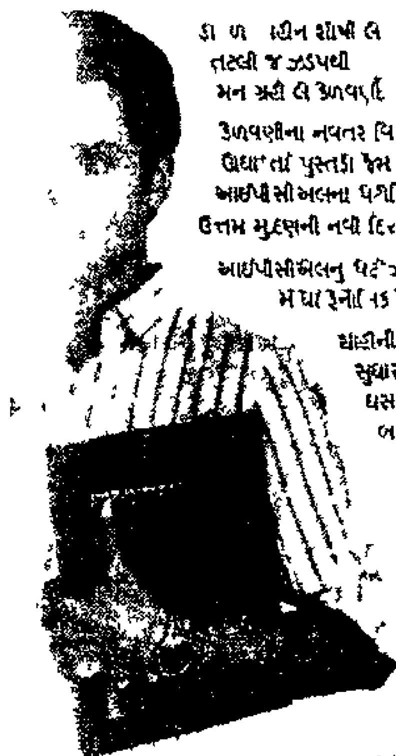
૭૨ છેતદ ડિસેમ્બર ૮૪

What is extra-ordinary and eternal
does not want to be bent by us.

– Rilke

જયવદન તકતાવાલા સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ
૨૨૧, સિલ્વર આર્ચ
જગમોહન મહેતા માર્ગ
મુંબઈ ૪૦૦૦૦૬
ના સૌજન્યથી

આપના મન પર 'કદી ન ભૂસાય તેવી છાપ' મૂકી જઈશું અમે



ડી ળ ટીન શોધી લ
તટલી જ ઝડપથી
મન ગ્રહી લ ઉળવડ્યું

ઉળવણીના નવતર વિગન
છાપેલાં પુસ્તકો જેમ
આઈપીસીએલના પગીનેથમ રજિન અને સા ન્ટ્સ
ઉત્તમ મુદ્રણની નવી દિશાઓ ઉઘાડે તમ

આઈપીસીએલનુ પટ ઝ
મ ઘારૂનો નડ જનનો સીધા નિડ પ છે

શાહીની ચાટવાની ક્ષમતા!
સુધારવા ઉપરાંત, ત ર ીન
ઘસારા તથા જાળ ર્તિ ઘડ
બન વ છે

પટેરઝ થી ા
જ્યાદ સુપ્રય છે
છાપડ મ ઝણ ડધાર થાન છો
એ ઇપીસીએ ન ખ્ન
અમે ર ત્ન વધુ
સમુદ્ધ ડીએ છીએ